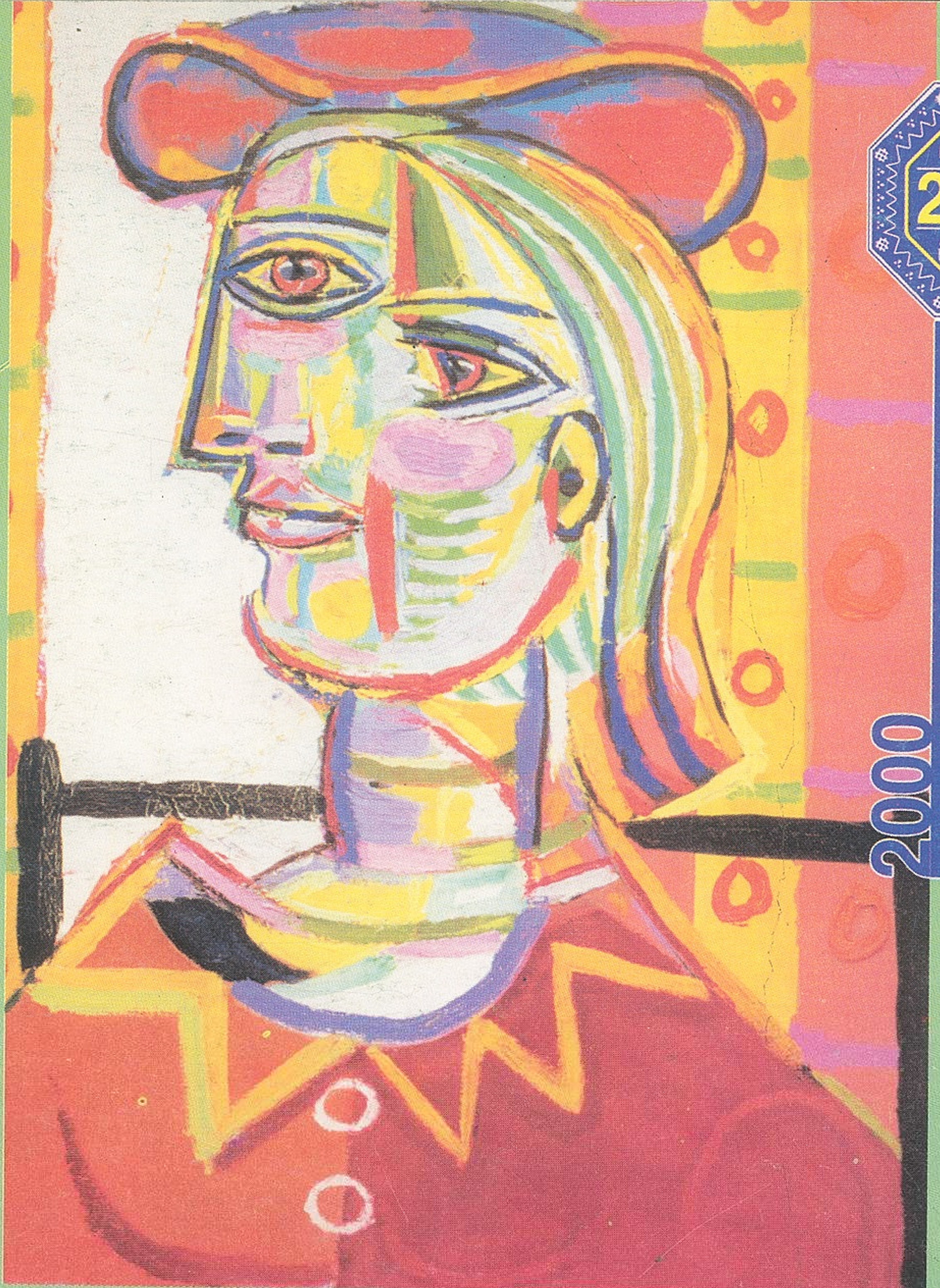
أمهات الكتب

مكتبة
2000
الأسرة

مهرجان القراءة للجميع
2000



جان بول سارتر

ما الأدب ؟

الهيئة المصرية
العامة للكتاب

مـا الأدب؟

اسم العمل الفنى : امرأة ترتدى قبعة ١٩٣٧ التقنية : زيت على تول

مقاس العمل : ٦١ × ٥٠ سم ملكية خاصة

بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)

فنان مصور أسبانى، عرف بأنه أعظم المصورين المعاصرين، وأغزرهم نتاجًا وقيمة، فهو لايبحث عن موضوعات أو معنى أو مضمون، وإنما يجد كل شيء بسهولة، فهو صاحب عقلية قوية وذهنية صافية متوقدة، يعتمد في تصميماته على التنظيم الهندسى للأشكال المجردة والتكعيبية(*)، وهو سريع التغير، يتنقل من أسلوب لأسلوب بحثًا عن كل ما هو جديد ومباغت، حتى أنه صمم الديكورات للمسرح، وعمل فى الحفر والنحت والخزف ورسوم الأطفال.

محمود الهندى

ما الأدب؟

تأليف: چان پول سارتر

ترجمة وتقديم: د. محمد غنيمى هلال

إعداد وتحرير: د. سمير سرحان

د. محمد عنانى

مهرجان القراءة للجميع
للطفل . للشاب . للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة

مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أمهات الكتب)

ما الأدب ؟

تأليف: جان بول سارتر

ترجمة وتقديم: د. محمد غنيمى هلال

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التى أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» فى مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذى فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذى كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفى مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافى الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التى أصدرت فى سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً فى حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

تصدير

جان بول سارتر من أعلام الأدب والفلسفة فى القرن العشرين ، ولا يقتصر تأثيره على ما نادى به من مذهب الوجودية أو الالتزام ، بل يتعداه إلى ما كتبه من أدب ذى طابع خاص أثر فى الأجيال التالية . وما يزال يؤثر فى تفكيرنا النقدى سواء كنا نقبله أو نرفضه ، والكتاب الذى تقدمه مكتبة الأسرة اليوم بعنوان ما الأدب ؟ يتضمن ثلاثة فصول من الأربعة التى ترجمها الدكتور محمد غنيمى هلال - رحمه الله - فى مطلع الستينيات ونشره بالعنوان نفسه ، وقد حرصت مكتبة الأسرة على تقديم النص كاملاً ، شاملاً لتعليقات المترجم وحواشيه وملاحظاته ، وسوف يدهش القارئ حين يطلع على الجهد الجبار الذى بذله الدكتور هلال فى الترجمة والتعليق ، فالكتاب ذخيرة لا غنى عنها ، حين دون حواش فما بالك به مذيلاً بالهوامش الشارحة المفسرة ، وممهداً له فى كل فصل بالنقاط المهمة المرتبة ترتيباً رائعاً ؟ إن كتاب ما الأدب من أمهات الكتب التى لا غنى لكل طامح فى العمل بالنقد أو بالأدب من درسه والرجوع إليه .

والله من وراء القصد ،

من مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتى من بعثتى الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً فى مجال النقد الأدبى ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص فى أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذى يكثر التجنى عليه والخلط فى فهمه حتى بين جمهور المتخصصين فى النقد الأدبى . وأدب الالتزام ، على نحو ما يشرحه المؤلف فى هذا الكتاب ، يمثل - فى أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين فى أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسئولية الناثر وحريته معاً ، وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

ويتضح مما ذكرت أنى لا ألتزم بمذهب أدبى أو فلسفى ، وجودى أو غير وجودى . أو كلما جدّ دارس فى الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية ، كان لابد أن ينتمى إلى الاتجاهات التى

يجلوها والمذاهب التى يدرسها والحقائق التى يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر فى نطاقه ، كى ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلاً منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبى ، ممن هم فى واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التى لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة لا تصدر إلا عن فئتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل ما لا يعرفون ، ثم سيئى النية من المعوِّقين .

ونؤمن بأنا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية ، وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراساتنا فى الأدب والنقد ، لتساير ـ بعد طول تخلف – نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلابد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعمق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهاً عاماً جمالياً وفلسفياً به نربط

وعينا الإنساني والقومي بوعينا الأدبي الناضج المكتمل ، وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، في معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : « ما الأدب ؟ » ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : « مواقف » والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا في الترجمة . وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » ؛ والثانية عنوانها « تأميم الأدب » . ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » ؛ وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية ؛ على أنا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ علي تتبع أفكار المؤلف فى جملتها ، ووضعنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تخالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، فى إيجار ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية ؛ فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل ،

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحمق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فماذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » . ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان ، ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، انظر مثلاً الرسامين السوفيتيين » . ويشكو منى ناقد شيخ ؛ هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ؛ ففى مجلتكم [1] يتبدى ، فى وقاحة احتقار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى : الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ؛ ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود [2] فى

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . وهذا المقال ليس جزءاً من موضوع « ما الأدب ؟ » كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتّاب أن يتنصلوا من التبعة فى مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا ترتبط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، تعللاً بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التعمق فى وعى العصر الذى يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة =

الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب ، ويثير اسمه أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ وهو يعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء أملهم الأكبر هو الخلود . وخطئى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ قط « برجسون » (٣) ولا « فرويد (٤) » . أما « فلوبير » الذى لم يلتزم فى أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط علىّ تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول فى الشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقا ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ » ويتساءل بعض ذوى العقول الجدِلة : « إلام هذه الدعوة ؟ أ إلى الأدب

= المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعاً له وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩-١٩٤١) فيلسوف فرنسى يعتمد فى فلسفته على الحدس المبنى على معطيات الشعور ، فى استقلال فكرتى الزمان والمكان . ومن أهم كتبه فى ذلك : « رسالة فى المعطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ؛ وهو فى نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى اخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدرا الخلق والدين » .

(٤) سيجموند فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦-١٩٣٩) ، أول من تحدث علميا وتجريبيا عن عالم اللا شعور ، وأثر ببحوثه فى النقد الأدبى الحديث ، وفى نشأة المذهب السيريالى الذى سيناقشه المؤلف بخاصة فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر فى فلسفة الإيحاء عند المتأخرين من الرمزيين .

الملتزم ؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً فى النزعة الشعبية [1] ، على نحو أعنف » .

كم من حماقات !! ذلك أنهم يقرءون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس فى الأمر مسلاة ، لا لى ولكم ؛ ولكن علينا أن نَسْبُرَ غَور المسألة . وما دام النقاد يدينوننى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولمن ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قطّ إنسان نفسه عنه .

---

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبى صغير ، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخاص ، وضد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا فى أدبهم ـ وبخاصة فى قصصهم ـ بوصف صغار الناس ، فى شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلوا تصوير الشخصيات الباريسية فى أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتّابهم « ليون ليمونييه » و « أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لابراشيرى » . وليست النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهبا لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول
ما معـــنى الكتابـــة ؟

نقــاط الفصـــل الأول

[الرســم والنحت والموسيقا لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هى حال الأدب - المعانى لا ترسم ولا توضع فى الحان ، على حين يـنحـصر جهـد الكاتب فى الإعراب عن المعـانى - ميـدان المعانى هو النثر ، فالشعـر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل الالتزام - البحث عن الحـقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداةً ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمـات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستـخدمـها - النثـر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات الـعمل ، وهو العمل عن طريق كشف الموقف حالاً لتجاوزه مـستقبلاً - رسالة الكاتب هى الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمـة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفنى غـير ملحوظ . فالجمال فـيه قوة دمثة تعمل عملهـا عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن للفن وتناقض اصحابها مع أنفسهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسى للكاتب للكشف عن اللاشعور فى أدبه ،أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخرية « سارتر » من هؤلاء النقاد لحصرهم قيمة الأدب فى نواحـيه الفنية لذاتها ، ونفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين فى نقدهم] .

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلى كاتب فى سابق العصور بفكرة فى مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟. ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس فى الواقع إلا فن واحد لا فرق فى التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر [١] - فى رأى سبينوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف فى أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولاشك كذلك فى أن الفنون فى عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهّروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقا ، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقا أو بين الأدب والرسم تفرقة فى الشكل فحسب ، بل فى المادة أيضاً ؛ فعملٌ أساسه الألوان أو الأصوات غيرُ عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له فى وجوده إلى ما سواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريدٌ محض . وقد أوضح « مرلو بونتي » M. Ponti [1] - في دراسته لظاهرات الإدراك Phénoménologie de la Perception - ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أي معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذي يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز ؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرُنا : « المذاق المز في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى. وهذه أشياء توجد بنفسها [2]. نعم قد يستطاع- اصطلاحاً - عدُّ هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يُتَحَدَّث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمتُ ، عرفاً ، من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأني لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخترقها نظري رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدي . إني أنساها ولا أحفل بغزارتها

---

(١) فيلسوف وجود فرنسي معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى ان كلمة : « تفاح اخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أي حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

المتوثِّبة كالزبد ولا بعَرْفها المستَوْفِز ؛ إننى لم أعرها انتباهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حيالها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة فى الصحون أشياء فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها . ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجمالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغيير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١] .

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شىء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هناك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدَّد ، أى أن يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولاشك فى أن هذا المزيج تغمره روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ؛ ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب فى قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففى لوحة

« الجلجلة »[1] ترك الفنان الإيطالى « تنتورتو »[2] مُزْقَةَ صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختر هذه المزقة لكى يدل بها على ضيق النفس ، ولا ليثير بها هذا الشعور ؛ فالمزقة نفسها ضيقٌ وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شىء ، وممثَّل فى مزقة صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فَضَلّ بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض عن أسرار تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان - إذا جاز لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئا خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى فى هذه مغايِرَةٌ للأفكار التى يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سَمِّ هذه الألحان - إذا شئت - مَرِحة أو حزينة ، ولكنها ستبقى فوق أو دونَ كل ما تستطيع أن تقوله

---

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨-١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وحمياها الدينية .

عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التى ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت فى صورة ألحان ، اعتراها تغيرٌ فى جوهرها وتبدل فى قيمها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشىء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول فى الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أجبت : هذا حق ، إنه فى الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق فى لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل فى المنزل الذى يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعى ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس ، لأنه - لكى يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، فى حين هو فى الواقع شىء من الأشياء . والغمرُ من الرسامين هو الذى يُقدِّم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العربى والطفل والمرأة ؛ لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعالم لا وجود له ، لا فى الحقيقة ولا فى لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى فى العامل ؟ ما لا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطتْ عن

العامل كلُّ الأفكار وكلُّ العواطف ، وذاب بعضها فى بعض ذوباً عميقا لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحيانا بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعطلين ، أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم فى التأثير ما وصل إليه الفنان جروزْ (١) فى لوحته : « الولد المضياع » Le fils prodigne . وهل يعتقد أحد أن لوحة : « ملحمة جرنيكا » قد اجتذبت قلباً واحداً فى الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففى كل هذا الإنتاج الفنى شىء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولبيكاسو (٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفّون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزالهم وتقوّسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشرّبته مناظرهم كما تتشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيا به التحديد ، ضالُّ المعالم ، غريب عن نفسه ، موزعٌ فى نواحى اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - ماثل فى الصورة .

---

(١) (Jean-Baptiste) Greuze رسام فرنسى (١٧٢٥-١٨٠٥) والولد المضياع شخصية لمثل من أبلغ أمثال الانجيل (انظر انجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) (Pablo Ruiz) Picasso رسام أسبانى ، ولد فى مالاجا Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور فى فنه حتى أصبح الآن سيريالياً .

ولا أشك فى أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان فى موضوعات فنية أخرى ، ولكنهما يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمهما، فلا يعدوانِ أن يكونا من الأشياء المجللةِ بروح الغموض . فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان . فمن ذا الذى يجرؤ - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو فى الإعراب عن المعانى . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هى أن ميدان المعانى إنما هو النثر ؛ فالشعر يعدُّ من باب الرسم والنحت والموسيقا . وقد لامنى قوم زاعمين أنى أبغضُ الشعر محتجين ، لزعمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة (١) Les Temps Modernes قلما تنشر شعراً . ولكن فى هذا الدليل على أننا نحبه ، على خلاف ما يزعمون . وحسبنا فى إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبى المعاصر ليروا فيه ضآلة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون فى زهو المنتصر : « لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر « التزامياً » ؛ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ أ لأنه يَستخدِم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداةً ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف

(١) انظر هامش ص ١ .

الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير « هيجل » Hegel : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات [1] وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة « حصان »

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاوعى فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هى فوق ما اصطلح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السيريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما فى مذهبهم من شطط ، كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا فى تجاربهم بتقديم قطع فى شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا فى أدبهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا فى ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة ، من وراء شعور المسافر فى كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره فى البلاد الأخرى ، بحيث ينتهى من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وكلمة « زبد » ليقال : « حصانٌ زبدٌ » [٣] ؛ وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حد له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها .

وفى الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداةً . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها وليست بعلاماتٍ لمعانٍ . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، – كما نستشف من خلال الزجاج – المعنى المدلول عليه ، فنتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوزٌ لها ليقربَ دائماً من غايته فى حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهى على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحاتٌ ذات جدوى ، وأدواتٌ تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ؛ ويُطرَح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهى للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات – كالرسام بالقياس إلى الألوان والموسيقى حيال الألحان – فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات ، ويجعل

منها وحدة فى تركيب العبارات ، وبغيره تصبح الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعيا هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة ، نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يُصبُّ المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها فى دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعى سلطانها عليه ، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما – وقد حل بعالَمهم – قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً ، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء

وما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علاماتٍ للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر فى عينيه هو فخاً لاصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم .- وبهذا يجرى لديه - فى ذات الكلمة وفى استعمالها - تغيراتٌ على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها فى نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حى به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كلَّ فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات فى نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالاتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقةٌ مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى ،

بدلاً من أن يبدو مستقلاً لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعرى حيال الكلمات تتحقق فى كل كلمة أنواع المجار التى حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى عمل علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل فى الوقت نفسه علبة كبريت [1] . مدينة « فلورنسا » Florence مدينة أزهار ونساء ، فهى مدينة - أزهار ؛ ومدينة - نساء ؛ وأزهار - نساء ، فى وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر فى السيولة ، ووداعة الذهب فى لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه - إلى ما لا نهاية - معنى الازهار [2] والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التى عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية

---

(١) فى ازدواج الأشياء على هذا النحو غرض للسيرياليين فى فلسفتهم أشرنا إليه فى هامش ص٢١ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها فى الفرنسية . فالمؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع فى الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقاطع : Fl-or-ence والمقطع الأول Flo يوحى فى صوته بمعنى fleuve أى النهر ، والثانى : or معناه الذهب ، والثالث ence يوحى بمعنى كلمة : decence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف e الصامت ، وكأن ما قبله كلمة fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعى المعانى بوساطة أصوات الكلمة .

كانت تقوم بأدوارها فى الأفلام الصامتة فى عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شيء ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص ، وعلى سيماها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان اسمها : « فلورنس » . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع الناثر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس (١) المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو فى نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه ، فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جدً مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالَمٌ صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمةٌ شعرية . فمهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيته الحيلة فى

---

(١) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقته الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السيرياليين جميعاً يفيد من الصور والألفاظ التى تثير المناطق النفسية الخبيئة فى اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ؛ وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة. فلم تكن الكلمات بِملْكٍ له ، ولم تكنه هو كذلك ؛ ولكن كانت تنعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماءُ والأرضُ وحياته هو الخاصة ؛ وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ قد يُظَنُّ أنه يؤلف بذلك جملاً، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً. فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لِتَشاكُها السحرى إنسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشترك في صفات تكوِّن وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادةً : شكل الجملة النحوى ؛ إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيأ به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به « بيكاسو » في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

سألجو بنفسى إلى حيث أصغى
لشدو الطيور صُبِحْنَ السلافا
ولكن - أقلبى - أستمع للغنا
ء من الفلك سحراً إليك توافى(١)

و « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبغ على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قويةً محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشىء المعترض عليه . وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة

---

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزى ملارميه هذا نصهما :

Fuir, la-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, ômon coeur, entends le chant des matelots.

الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ويا لَشُمٍّ قصور !

من لى بنفس غير ذات قصور ؟![1]

فليس هناك مسئولٌ يُتوجهُ إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ؛ أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن « رامبو » Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير « بريتون » [2] فى شأن « سان بول رو » [3] : « لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهاميا .

---

(١) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسى « رامبو » وهذا نصهما :

O saisons ! O châteaux !

Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٢) معلوم أن أندريه بريتون André Breton الكاتب الفرنسى المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيريالية ، ولد عام ١٨٩٦ ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٣) Saint-Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١-١٩٤٠) .

وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالى « تانتوريتو » Tintoretto فى سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجى . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة فى هذا هو أننا – لكى نرى هذا الجوهر – يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنسانى : ألا وهى ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن ، أن ندرك فى يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون « التزامياً » . نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها ؛ أما الشاعر فإنه – بعد أن يصب عواطفه فى شعره – ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التى صار حبيسها . وفوق هذا يوجد دائماً – فى كل جملة وكل بيت من الشعر – ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد فى مزقة السماء الصفراء

فوق جبل « الجلجلة » (١) ما يتجاوز مجرد كـربة حبيسة أو ضيق نفْس . فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء ، تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فـطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التى أثارتها . وكيف يـرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسـة عند القارئ فى حين يراد منه أن ينسلخ من حـالته الإنسانية ، إذ يدعـى لينظر إلى اللغة بنظرة الخـالق لهـا ، لكـى يراها على وجـه مـقلوب (٢) ؟ وقـد يقـول معترضون : « لقد نسيت شـعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيتَ « بطرس عمانويل » (٣) ؛ ولكن كـلا ، لم تذكّروا منى ناسـيـاً ؛ بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .

ولكن إذا حُرِمَ الشاعر « الالتزام » فى شعره ، أفيكون ذلك سببا فى إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهـان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه فى عمليهما فى الكتابة إلا فى حركـة اليـد ورسم الحـروف . وعالَمـاهما بعـد ذلك منفصـلان لا صلة

---

(١) انظر ص١٩ .

(٢) لأن لغة الشاعـر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مـجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلـق ما يتجاوز المدلول اللغوى ، كما سبق شرح ذلك .

(٣) شاعر فرنسى معاصر انتج كثيراً من شـعره فيما بين الحربين العالميتين وفى أثناء الحرب العالمية الثـانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والمحافظـة الدينية ، وله طابع رمزى ثم طابع دينى متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

بينهما ، وما يَعتدُّ به أحدهما قد لا يَعتدُّ به الآخر . فالنثر فى جوهره نفعى ؛ وإنى لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذى (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد « **جوردين** »[(١)] ناثراً حين طلب حذاءه ، وكذا « **هتلر** » حين أعلن الحرب على بولونيا . فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم فى غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب ، وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارَس فن النثر فى الكلام ، فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أى أن الكلمات قبل كل شىء ليست بأشياء ، بل هى ذات دلالة على الأشياء ، فليست المسألة الأولى فى الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق فى ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذُكر من فكرة من الأفكار التى علمّنا إياها بعضُ الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التى تعلمناها

---

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢-١٦٧٣) فى ملهاة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجوازى النبيل » Le Bourgeois Gentilhomme . وقد أصبح جوردين مثال محدث النعمة الوصولى الذى يتنكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائــق الفكر ، أو على حدِ تعبير «فاليرى» : يوجد النثر كلما مرت الكلمات فى خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأىٍّ من الآلات يتاح له . فإذا ما انجاب عنه الخطر لم يتــذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عــصــاة . على أن إدراكه لم يــتعــلق بحـــال بتلك الآلة . وكل ما كــان يلزمه ، على وجه التحديد ، هو امتداد جــسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاخــتصار مجرد وظيــفة يقوم المرء بتمثــيلها . وكذلك الشأن فى اللغة ، فــهى بمثابة عِصِىٍّ أو بمثابة سرابيل وقاء ، نحــتمى بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم ، فهى امتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغــة كمنزلتنا من جســدنا : نشعــر بها ذاتاً على حين نتجــاوزها إلى ما وراءها من غايات أخــرى ، على نحو ما نشــعر بأيدينا وأقدامنا . وندرك اللغــة حين يستــخدمها مــتكلم آخر على نحــو ما ندرك أعضاء إنســان آخر . هناك كلمة يحــياها المرء وكلمة أخرى يصــادفها . ولكن كلا الحالين رهنٌ بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير فى الآخرين ، أو يقوم به الآخرون بغــية التأثير فىَّ . فالكــلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له فى خــارج ذلك النطاق . فى بعض حالات الخرس يفقــد المصاب قدرته على العــمل وعلى فهم طبــائع الأشياء وعلى القــيام بعلاقــات طبيــعيــة مع النساء . ويبدو فــقد النطق ، من بــين هذه القوى

المتعطلة ، كـأنه فَقْدُ أحد المقومات الشـخصيـة وكفى ، ولكنه فى الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لـم يكن النثر فى كل أحـواله غير أداة فعالة للقيام بمشـروع مـا ، وإذا كان التـأمل فى الكلمات فى ذاتـه من عـمل الشـاعر وحده ، فـمن حقـنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من الناثر : ما غـايتك من الكتابة ؟ وفى أى مشروع تـريد أن تطلق لنفسك العنان فى القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشـروع للجوء إلى الـكتابة ؟ ومـهمـا يكن من شىء فلن تكون غاية ذلـك المشروع هى التأمل البـحت ، إذ التأمل والنظر الـعقلى ميدانهـما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخـرين والإفضاء .

حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ، ولكن حسبه - والحـالة هذه - بضع كلمـات يرمى بها عـلى الصفـحـة فى غيـر أناةٍ ، وستـكفيـه هذه الكلمات ليـتعـرف بها مـا مر فى خـاطره . إذا انتظمت الكلمات فى جمل بقصد الإيضاح ، فـمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العـقلى ، بل وعن اللغة نفسهـا ، قد تدخل فى الأمر : ألا وهو الإفضـاء إلى الآخرين بما تُوُصِّلَ إليه مـن نتائج . ومهـما يكن من شىء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القـصد . ولا تفتأ النظرة السليـمة تؤمن بضـرورة هـذا التـساؤل ولو تناسـاه المفـيهـقـون من بيننا طواعـيـة واختياراً . ألـم تجر العـادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألديك شىء تقوله ؟ » أى شىء يساوى ما يبذل من جهد فى الإفضاء بـه . ولكن ماذا نعنى بكلمة « يساوى الجـهد » إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام القيم المتعالية ؟

على أننا إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا هذه البنيـة الثانوية لقصد المتكلم وهى « قوة التـعبـير » ، وجدنا خطأ جـسيمـاً للأسلوبيِّين الخُلَّص : هو اعتقادهم أن الكلام نـسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشيـاء ، ويمسُّها مساً خفيـفاً دون أن ينالها بتـغيير ؛ ثم اعـتقادهم أن المتكلم لا يعـدو مجرد مشـاهد للأشياء يخـتصـر فى كلمـةٍ تأملاته غيـر ذات منال . إنما الكلام عملٌ : كلُّ شيء سمـيّتَه لم يعدْ ، بعدُ ، على وجـه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التى كان عليها . إذا سميتَ سلوك إنسان فقد أوحـيتَ به إليه ، فـجعلتـه يرى نفـسه . وبما أنك حـددت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مَرئىٌّ فى اللحظة التى يرى فيها نفسه ؛ فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدتْ سبيلها إلى المـوضوعيـة لدى العقـول ، وزاد بذلك سلطان امـتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قـبل ؟ فإمـا أن يواظب على ما كان عليـه من سلوك عن عناد وكامل وعى ، وإما أن يرتدَّ عنه . وهـكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشف عن الموقف قـاصداً كلَّ القصـد إلى تغيـيره ؛ وأصيب جـوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبـه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحـينذاك أكون صاحب التصرف فيه . وفى كل كلمة أرسلهـا أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزه إلى المستقبل .

فـالناثر ، إذن ، هـو الذى سلك للـعمل طريقـاً من الطرق غـيـر المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن قلنا أن نسأله ثانياً هذا الســؤال : « أى مظهر من مظاهر العـالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغيير تريـد تحقـيقـه عن طريـق هـذا الكشـف ؟ » . ويدرك الكاتـب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطاع الكشف عن شيء إلا حين يُقصدُ إلى تغـييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التـحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للـحالة الإنسانية دون تحيز فيـها . فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجـودٌ ما حياله بالحـيدة ، حـتى الله . لأن الله ، كمـا رآه بعض الصـوفيـة ، ذو وضع خاص فى عـلاقته بالإنسان . والإنســان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالةً دون أن يغـيرها . لأن نظرته تسجل أو تهـدم أو تصورٌ أو تفـعل فعل الأبـدية فى تمثيل الأشـيـاء إلى حالتـهـا هى . وإنما بالحب والبـغـض والغـضـب والخـوف والسرور والحـنق والإعـجاب والأمل واليأس يتكشـف الإنسـان والعالم عن حقيقـتهما . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قـد يكون عن وعى ؛ وبما أنه لا يستطيع أمرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغى أن يصرفه الخمولُ عن أن يقوم بعمله فى توجـيه إنتاجه كما لو كان مـقدَّراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجـدتُ ثلاثة آلاف قـارئ ! » ، بل يجب عليـه أن يقـول : « مـاذا يحدث لو قرأ كلُّ العالم ما أكتب ؟ » . وليكن على ذُكرٍ من الكلمة التى

قالها موسكا أمام العربة التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا [1] : « إذا تولد بينهما الحب فقد حقَّ علىَّ الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذى يسمى ما لم يسمَّ بعدُ ، أو ما لا يُتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناسٍ لم يحزموا بعدُ أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بْريس بارين [2] Brice Parain - « مسدساتٌ عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوِّب قذائفه . فى مُكنته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوِّب فيجب أن يكون له تصويبُ رجلٍ يرمى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مُغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدَّوىّ . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكنا نستطيع آن

---

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم La Chartreuse de Parme ، وموسكاهو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفيرينا الجميلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ . وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزاك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافللى لو أنه نفى من إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سِرِّ الإنسان ، لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعة تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعاتٍ جلاءً لا مجال فيه لأدنى غموض . لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التى تستهدف لها . وكذلك الكاتب فى رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . ومادام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع الكلمات تنتظم حرة فى سلك الجمل ، فستحوى كل كلمةٍ اللغةَ كلها [1] . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكتة فى الموسيقا معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا

---

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تتراءى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالماً معيناً ، فعلى الرغم من أن دفاعك منصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعانى الإنسانية فى مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أياً ما يكن ، كل هذا يتراءى افقاً عاماً ومعانى مسلماً بها وراء المعانى المحددة . وسيزداد هذا وضوحاً فى ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة فى الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

الصـمت لحظة من لحـظات الكلام . فليس السكوت بُكـمـاً ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهـر من مظاهـر العالـم ، أو بالأحـرى إذا اخـتـار أن يمـر به فى صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثـالثاً : لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذاك ؟ – وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغيـير ، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك ؟

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك فى أن الأسلوب يسـمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يُمرَّ به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شـفافة يخترقها النظر إلى المعانى فمن الحُمْقِ إذن أن يتسرب إليها زجـاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثـة تدق عن الإدراك . وهو فى لوحة الفنان يبهر مـشرقا لأول وهلة ، ولكنه فى الكتاب مـستتر يعمل عمـله عن طريق الإيحاء ؛ شأنه فى ذلك شأن سحر الصوت أو سحـر الوجه ، فهو لا يكرِهُ إكراها ، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غـير شعور منه به ؛ فـيعتقد أنه إنما يـستسلم لمنطق الحجج ، على حين هو فى الواقع مسوقٌ بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية فى الترتيل ليست هى العـقيدة ، ولكنها تهيئ لها . وكذا توقيع الكلمـات وجمالها ، والموازنة بين أجزاء الجـمل ؛ كل هذا يتحكم فى عواطف القـارئ ، وله عليه سلطان على غـير وعى منه ؛ فهـو بمثابة

الترتيل فى الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقا والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغمات مملة . والمتعة الفنية فى النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإنى لا أكاد أتوارى خجلاً إذ أذكِّرُ بأفكار كهذه من البساطة بمكان [(١)] ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا فى مهاجمتنا فى أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعانى ، لو لم تكن تلك العدوى التى سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟ أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك. حقاً قد تستدعى الموضوعات أنواعاً من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبى . وأى شىء أوغل فى « الالتزام » وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع

---

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعى فى الأدب (١٨٤٠-١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته . انظر :

E. Zola : *Le Roman Expérimental*, p. 45-46.

كتابه : « رسائل إلى صديق فى إقليم بروفنس » [1] . وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً ما يسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو [2] قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتى بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذ عددْنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين ، تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً فى « التزامه » ، بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا

(١) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمانى عشرة ، والعشر الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى احد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عنوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى فى عصرها ، فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

(٢) Giraudoux كاتب فرنسى (١٨٨٢-١٩٤٤) يعنى بجمال الاسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

اليوم قد تغيرت عما كانت عليه فى القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine [1] ولغة « سانتفريمون » [2] لم تعد طيبة فى الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما فى جانب هواة الأسلوب .

وبم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعترضوا ؟ يبدو لى أن خصومى يعوزهم الشعور بالجدّ فى عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطروه فى عمودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا علىّ ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لى بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هى أيضا مما يُضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شىء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها نكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يتّهموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا

---

(١) الشاعر الكلاسيكي الفرنسى الذى وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجلى فى وصف الصراع النفسى والعواطف المشبوبة (١٦٣٩-١٦٩٩) .

(٢) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لادع ومراج حاد (١٦١٠-١٧٠٣) .

طريق الكشف والتجديد . علي أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثرْ لهم فرنانديز [1] بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة الكاتب » . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجري وراء جمال الجُمل أو جمال الصور التي تساق فيها . ووظيفته مقصورةٌ على أداء « رسالة » لقرائه . وما « الرسالة » إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر [2] . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ،

---

(١) Fernandez (Roman) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل انتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكونراد وميريدث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون في نقدهم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في نقدهم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين ان ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهى عامرة بأموات انحصر عملهم فى الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو » (١) ومات كذلك « باترْن بريشون » (٢) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو » (٣) Isabelle Rimbaud ؛ وبذا اختفى من الطريق مشيرو الضيق ، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوصة على الألواح فى عرض الجدران ، كأنها الأقداح المحتوية على رفات الموتى فى المقابر الرومانية . وحياةُ الناقد غير راضية ، فامرأته لا تقدره حق قدره ، وأولاده ناكرو الجميل ، ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى فى مكنته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد: «القراءة» . وهى عملية ذات شقين : فهى من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يُعيرُ جسمه للموتى لكى يعودوا إلى الحياة ؛ وهى من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب فى نظر هذا الناقد لا يعدُّ شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعدُّ عملاً ولا فكرة . وقد سطره

---

(١) شاعر رمزى فرنسى مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة السكرى (١٨٥٤-١٨٩١) .

(٢) و (٣) إيزابل رامبو هى أخت رامبو ، وزوجها باترن بريشون ، وقد كتبت هى مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يراسلهما .

ميتٌ فى أشياء ميتة ، فلم يعدْ له بعدُ مكانٌ فى هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شىء يهمنا عن طريق مباشر . فإذا ترِك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقعُ حبرٍ على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة فى هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضبٍ غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهو محوط بعالم تجريدى كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتماثيل تصوّرُ العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرَتْ إلى حيز « القيم » . ولذا يتخيل أنه على صلةٍ بعالم يعيا على الفهم ، شأنه فى ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكى الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المُثل . وحين يستغرق فى القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحدب إلا طيفاً كذلك . وسيخلد هذان الطيفان مادام « كزينوفون » قد خلّد صورة « كزانتيب » [(١)] وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث » [(٢)] . وما أشد فرحته حين يُسدى إليه

---

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهى معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليونانى : « كزينوفون » Xénophon (من حوالى ٤٢٧ إلى ٣٥٥ ق.م.) فى كتابه : « مآثر سقراط » Mémorables de Socrate الذى صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .

(١) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard The Third وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد المنافق المتآمر الذى وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة =

المعاصرون الفضل بموتهم ؛ فتمضى كتبهم ، على ما يعوزها من نضج ، وعلى ما تفيض به من حياة وما يحتدم فيها من معان ، إلى الشطِّ الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً ، فينمو فى نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة فى المطْهَرِ تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قيماً جديدة . وها هى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برْجوت » [1] « وسوانْ » [2] « وسيجفريد » [3]

= وارتكب جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير فى ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنرى السابع .

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها : « البحث عن الزمن المفقود » . وهى شخصية كاتب برجوازى يذكر فى ملامحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس .

(٢) شخصية ادبية لمارسيل بروست أيضاً ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : Du côté de chez Swann ، وفيها يصف شخصية برجوازى مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملامحه) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكاناً كبيراً فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » السابقة الذكر .

(٣) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسى « جان جيرودو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهى سخرية ونقد للشعبين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشعبين منهما يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جندياً فرنسياً يأخذه الألمان فاقد الوعى ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانياً مخلصاً ، ثم يتعرف عليه - فى =

« وبلا » [١] و « مسيو تسْت » [٢] . وعما قريب دور « ناتانايل » [٣] و « مينالك » [٤] .

= عراك - كاتب صحفي فرنسي ، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية .

(١) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من اسرتين متعاديتين سياسياً ، ويتمثل عداؤهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل في مثالين سياسيين منشودين . وفي نفس الحبيبين تتمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصرين للمؤلف ، على الرغم من ميله في القصة لحزب منهما .

(٢) Monsieur Teste مجموعة مقالات الفها بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيو تست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٣) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب « الغذاء الأرضي » لأندريه جيد (١٨٦٩-١٩٥١) - وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم ، وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانايل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه أسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٤) Ménalque انظر الهامش السابق .

أمــا الكتاب الذين يأبون ألا يظلــوا على قيــد الحيــاة فإن هذا الناقــد يتطلب منهم أن يلزموا القصد فى حركــاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة فى الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافــاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت فى هذا البــاب حنكة « فاليرى »[1] ، إذ أنه ينشر منذ خمــسة وعشرين عاماً كــتبه كأنه مــؤلفٌ رحل من هذا العالم . لهذا ارتفع فى حــياته إلى مرتبــة التبــجيل كــأنه أحد القــديسين الأفذاذ . وعلى النقــيض من ذلك «مالرو »[2] ، فمــسلكه فى نظر هذا الصنف من النقاد مجلبــة للعار . إن

---

(١) Paul Valéry (١٨٧١-١٩٤٥) الشاعر الرمــزى الفرنسى ، وهو كشعــراء الرمزية ، يهتم بالغوص فى أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية فى شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع ، أو الجمهور . وطالما عــبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها فى أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » فى : P. Valéry : Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, p. 686-705.

ولوسائــل الإيحاء الرمزيــة ، انظر كتابنــا : الأدب المقارن ص٣٧٣-٣٧٦ ثم كتــابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص٤٨٢-٤٨٧ .

(٢) Malraux كاتب فرنسى معاصر ، ولد عــام ١٩٠١ ، لا يهتم فى قصصه بالتحليل النفسى ولا بتــصوير الشخــصيات الأدبيــة قدر اهتمامــه بتصوير الحــدث فى صلاته المعقــدة بالمجــتمع وقضاياه الانســانية والفكــرية . ومــن أشهــر قصصــه : الفاتحون Les Conquérants (١٩٢٨) ومــوقف الإنســـان La Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهــما الشيوعية فى الصين ، ثم قــصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهليــة فى أسبانيــا عام ١٩٣٦ (وقــد اشترك فيها المؤلف) ، ثم عــصر السخرية : Le Temps du Mépris (١٩٣٥) . . . وكتابــه : « علــم نفـــس الفـــن » =

نقادنا متطهرون [1] ، لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحتوم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماستهم لهى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على ما لا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثرثرة والترادف ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

= Psychologie de l'Art (١٩٤٨-١٩٥٠) - فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها اسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(١) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو انسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

أو يكون الكلام عن النماذج العليـا وعن « طبيعة الإنســان » لغواً لا غـاية له ؟ لقـد تذبذب إدراك نـقادنا مــن فكرة إلى أخــرى ، ولكنهـم ، طبعاً ، فى كل أفكارهـم مخطئون . فقـد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لـم نَعُدْ نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهـمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهّرون به من نقـائص ليست بنقائصنا اليـوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثيـر حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقـد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق مـنها صار حقائق منذ أمد بعيـد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، فى وقـت ما ، من دلائل عبقريتـهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدُّه الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحُجَج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها فى نظرنا إلا حلية وتأنق فى هندســة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحـية العـملية فى شىء . فـما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسـية فى التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضـــوع واحد عند « باخ » (١) ، ومثل الزخارف العـربية فى قصر الحمراء .

---

(١) (Jean-Sébastien) Bach موسـيقار ألمانى ، من أسـرة ألمانية مشـهورة بالموسيـقا ، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية فى غناها وانسجامها .

وتهـز مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسـية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحـركنا فيها سوى التمثيل العاطفى . فقد بقيت الأفكار فيها – على الرغم من خلوقة جدتها على مر العصور – عناصر مقاومـة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فمن وراء حجج العـقـل التى ذوت قـيمـها نقـف على حجج القلـب ، ونرى الفضـائل والرذائل ، وندرك مـدى ذلك الجـهد الهـائل الذى يعـانيـه الأحيـاء . فالكاتب « **ساد** » [١] يبذل جهده كله ليستـميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه فى المناقص ، فليس هو سـوى روح تآكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلئية . ورسالة « روسو » [٢] فى المسرح لم تصرف إنسانا عن الذهاب إليـه ، لكننا نتذوق أدبه اللازع فى بغـضه للفن المـسرحى . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا فى التحليل النفسى [٣] . فنستطيع أن

---

(١) Sade كاتب فرنسى متـمرد معروف بقصصـه المصورة للرذائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠-١٨١٤) .

(٢) عنوان رسالة « **روسو** » هو : رسالة فـى المسرح Lettre sur les Spectacles ، نشرها روسـو عام ١٧٥٨ يرد فيهـا على دعوة « **دالمبير** » D'Alembert إلى إنشاء مسرح للملهاة فى « جنيف » . وفى الرسالة يرى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدنية للناس فيهـا معالم المفاسد الفاتنة المغرية ، على أن المآسى المسرحيـة نفسها تشعل نيـران العواطف وتغرى بالرديلة . وآراء « **روسو** » هذه تتفق وعقيدته فى فضائل الرجل الفطرى الذى يفسد كلما تحضر .

(٣) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكـون فى الكشف عن النواحى النفسية للكاتب فى أدبه ، من حيث إنه مرآة لعالم اللاشعور ، أو من حيث النواحى الذاتية المحضة . =

نشرح « العقـد الاجتماعى » (١) بأنه وليد مركب نـقص كالذى كان عند

= ولا عبرة عندهـم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضـحاً فى أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعى منه ، وهذا الجـانب المقصود من الكاتب فى تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مـجال الأدب الالتزامى . انظر التحليل النفسى عند الوجوديين وأثره فى الفن للمـؤلف فى كتابه : « الوجود والعـدم » الفصل الثانى من الباب الرابع : L'Etre et le Néant, IV Partie, Chap.2.

(١) Le Contrat Social أو العقد الاجتمـاعى . وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أى الثورة الفرنسيـة الكبرى ، نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفـيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فـرد من المجموعة عن اختـيار ، والتزام فيـه كل فرد تجاه المجمـوع التزاماً متبادلاً على التسـاوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختـيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ما سماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على مصلحة كل فرد فى ظل الوحـدة السياسيـة ، وهذه الإرادة العامة هى مصـدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أسـاس الحكم هذه الإرادة العـامة ، وهو أسـاس « مـشروع لأن دعـامـتـه العقـد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العـام ، ومتين لأن له ضماناً فى قوة الإرادة العامـة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقـد كان الكتاب ثورة سياسـية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقـدمة « العقد الاجتماعى » يذكـر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكـم ، لأنه لو كان كذلك لم تكن به حـاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجـاله فى هذه الحالة يكون مقـصوراً على العمل على تنفـيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المـعنى الأخيـر أساس العقدة النفسيـة التى يشير « سارتر »

أوديب ، و « روح القـوانين » (١) بمركب النقص عند مـؤلفه ، أى أننا نتمـتع متـعة لا حـد لها بما هو معلـوم من الفضل الذى يمتـاز به كلاب الأحيـاء على آساد الموتى . وعندما يحتـوى كتاب بهـذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بـها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تنماع تحت الاختبار لكيلا يبقى منهـا إلا ما به تخفق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يُستنبط من الكتاب من مـعلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو » (٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتحفنا برسالة استمالت إليهـا القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخـر ، فيحب أحدهما ويبغض الثانى . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهمـا كليهما قد ارتكبا خطأ

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القـوانين » ألفـه « مونتيسكيو » (١٦٨٩-١٧٥٥) - ويتبين هدف المؤلف من كـتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح الـقوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقـة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقـاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتـجـارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليـدى فى اتجـاهاته بعامة ، قـد أقر مبادئ حديثـة فى التشريع ، منها مـسئولية المشرع ، ومنهـا التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسـياسى فرنسـى (١٨١٦-١٨٨٢) مؤلف كتـاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسـانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقدُ المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالاتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى ، لأن الموتى من « **مونتينى** » [1] إلى « **رامبو** » قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد ، وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - فى نظر هؤلاء النقاد - أن يجعلوا من هذا الفضل - الذى أتحفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يطلبون من الكتّاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إنا نجد مُتعةً فى كشف القناع عن حيل « **شاتوبريان** » [2] و « **روسو** » ، وفى مفاجأتهما فى

---

(١) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣-١٥٩٢) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثنايا تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن ينبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحيها المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨-١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية التى يصورانها شعورياً ولا شعورياً فى أدبهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التى يعيبها هنا المؤلف .

المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهـما على الجمهور ، وفى تمييز الدواعى الخاصة فـى قضاياهما العـالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن ، أن يقـصدوا فى كتـابتهم إلى إتاحة مـثل هذه المتعة لنا . فليـسوقوا أقـيستـهم ، ولينفوا وليثبتوا الحجج ، أو يقـبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غـاية ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحقة فـهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مقـصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فـعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحداً بـعينه أو فى حقائق جد عامة [١] ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفـاً . وأما عن الأفكار فعليهم أن يضفوا عليها مظهراً من العمق ، لكنه ليس إلا مظـهراً فحسب ، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة ، وكصراع الطبقـات ، وكالحب غـير المشـروع . ولا ينبغى أن يتوغلـوا جادين فى ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمعةً خـالصة من الدموع ليست من الجمال فى شىء ، بل هى مثـار ضيق ، والإمعـان فى سوق الحجج مثـار ضيق

(١) لا يؤمن الوجـوديون بجدوى الحـديث عن الأفكار العـامة ، فـالعدل فى ذاته مـعنى غامض . وباسـمه قـد يرتكب الظلم ، ولـكن العدل يتضح حـقاً فى مـوقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنيـة . ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقـفاً خاصا من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كـما رأى ذلك « ستاندال » [١] . وطريق القصـد فى نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من ورائها الدمـوع . فالأقيسة تنتزع من الدموع مـا فيـها من ابتـذال ، وكذا الدموع – بمـا توحى به من منشئـها العاطفى – تنتـزع من الأقيسـة مـا فيهـا من تطاول . وبـذا لا يبلغ تأثرنا مداه ، كما لا نصل بوجه إلى درجة الإقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتـدلة التى نجـدها ، كما هو مـعلوم ، فى تأملنا لكل عمل فنى . وهكـذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخـــالص » ذاتيةً تتجلى فى صنوف من الموضوعية ، وحديثاً لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت ، وفكرةً هى فى نفسهـا جدال دائم ، وعقلاً ليس سوى قناع للجنون ، وشيـئاً خالداً تتـوهمه الأفهـام فى لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية تحتوى- بما عمرت به جوانبها الخبيئة من معان – على نموذج الإنسان الخـالد ، وتعليمـاً خالد القيـمة صادراً عن غـير إرادة واعية ممّن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التى يريدون الكاتب على أدائها – كما يتضح مما أسلفنا من شرح – هى روح صـارت شيئـاً من الأشياء . روح ! ومـاذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد فى هيبـة . ولم تجر العادة لإنسان بعرض روحه

---

(١) Stendhal كـاتب وناقـد فـرنسى (١٧٨٣-١٨٤٢) ذو ذوق رومـانتـيكى ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفى ساخر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا فى بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جوالة تُقتنى بثمن ضئيل . فمنها روح الشيخ الطيب «مونتينى» ، ومنها روح « لافونتين » [1] ، ومنها روح « جان جاك » [2] ، ومنها روح « جول بول » [3] ، ومنها روح « جيرار » [4]

---

(١) La Fontaine (١٦٢١-١٦٩٥) شاعر كلاسيكى فرنسى ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف فى دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبى يرتقى فى إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٢) يقصد جان جاك روسو ، وقد سبقت الإشارة إليه فى هامش ص٥١ من هذا الفصل .

(٣) Jean Paul كاتب رومانتيكى ألمانى (١٧٦٣-١٨٢٥) . وقد حاول فى إنتاجه الأدبى أن يعبر عن أدق خلجات النفس فى منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية فى كتابنا « الرومانتيكية » ص٧٨-٨٥ .

(٤) جيرار دى نرفال (١٨٠٨-١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكى ، وفى شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه فى أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذى يملى عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلفى » و « أورليا » وبهما احتفل السيرياليون ، إذ فيهما تتدفق الأحلام فى مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

الممتعـة . والفن الأدبى هو اسم مجموع الأعـمال التى تجعل هذه الأرواح طيعة مسالمة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فـرصة للطالبين يكـرسون فـيهـا بضع لحظات من حيـاتهم التى ينفقونهـا جميعـاً فى المشاغل الخارجية ، لكى يجنـوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بهـا مأمون لا خطر فيه : فمنذا الذى يظن أن « مونتينى » جادٌ فى شـكه فى رسائله مـادام قـد أخذتـه رعـدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينـة « بوردو » ؟ ومنـذا الذى يثـق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخـواطـر الغريبـة فى كـتاب « سيلفى » [(١)] ، مادام جـيرار دى نرفال كان مـجنوناً ؟ وفوق هذا فـالناقد المهنى يصل بين هذه الأشـخاص بمحاورات حاميـة الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الرئيسية مـحادثة موصولة

(١) عنوان قصة لجيرادى نرفال ، نشرت فى مجموعة قصص قـصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets . وموضوع قصة « سيلفى » هو حب جيرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطـع أن يبوح به لها ، وتدور أحـداث هذا الحب فى أحلام يقظة تتـراءى فيـها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها ، قبيل موتـه فى الفتـرة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يخـتار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهى تكملة وتفصيل لقصة « سيلفى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخـذه السيرياليون أساس مذهبهم ، وقد لخـصت القصة الأخيرة وأشـرت إلـى مغـزاها فـى فلسفـة الأحـلام عنـد الرومـانتيـكيين ، انظـر كتابـى : « الرومانتيكية » ص٨٨-٨٩ .

بين « باسكال » [1] و « مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » [2] و « جيد » [3] إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات فى حياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلهما كليهما غير ذات جدوى ، وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يُتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة : « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشرير » ، وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقرية ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشئوم ؛ ويستطيع القارئ

(١) Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والعادات . وهذه وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتينى » كما هو فى رسائله (انظر هامش ص٥٤) وسنرى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذها الوجوديون .

(٢) انظر هامش ص ٥٠ ـ ٥١ .

(٣) انظر هامش ص٤٩ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجمه ، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، محتقراً المزاعم الخلقية ، قاصداً دائماً إلى ألا يلتزم بشىء . وقد ترجم إلى العربية له : « الغذاء الأرضى » Les Nourritures Terrestres . وسيتحدث « سارتر » عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

أن يصبح هـادئ النفس وهو يلقى بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخَلْق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا فى كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نضلل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا تعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » فى كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا - نتيجةً لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خَلْق » لا بكلمة « محاكاة » . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne . وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيافاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثال باتاى Bataille في كتابه : التجربة الباطنية : L'Expérience Intérieure .

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة (١) ، في حين يرسم النثر صورته (٢) . فالعمل الإنساني الذى تسيطر عليه الحاجة

---

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف ذلك بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف . . . من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالنثر في جوهره نفعي ، في معنى النفع الاجتماعي .

وتوجهه المنفعـة ليس فى أحد معانيه سوى وسيلة ، فـهو يمضى غير مدرك فى نفسه ، إذ العبرة بنتيجته : إذا مددت يدى لآخذ القلم ، فليس عندى غير وعى عابر ومبهم بحركتى ، والشيء الذى أرى هو القلم . فالمرء فى صلته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهرى ، بل تعلة للعمل الذى هو غاية فى نفسه . فها هى ذى الكأس لكى تميس الغادة الهيفاء فى حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور فى صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار فى نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات فى محاولاته ، فإنه بقى حتى القرن التاسع عشر فى وفاق مع المجتمع فى جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة فى الغرض الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه فى ذلك شأن الناثر .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازى ، كون الشعراء والكتاب جبهة واحدة للإشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً فى خلق أسطورة الانسان ، ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان فى

تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه فى محاولته - قد غاص فى وهطة مجتمع نفعى. فالباعث الأول لعمله - ذلك الباعث الذى أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة - ليس هو ، إذن ، النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلا بينه وبين مشروعاته التى لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه فى الوقت نفسه تعلة للإخفاق .

والغاية من الشىء هى إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم فى إقحام الإخفاق والدمار فى مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق فى وقت معاً . وليس المنطق - فى صورة الديالكيتة - كافيا للتفكير فى المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشىء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتيا » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فمنطقه يعارضه وينفذ فيه وينالُ منه شىء مضاد للديالكتية يظل مع ذلك ديالكتياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف ، إذ فى العادة لا يعتدُّ إنسان بكلا الوجهين فى وقت معاً ، بل يرى الرجل العملىّ أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر .

عندمـا تتـحـطم الآلات وتصيـر غـيـر صـالحـة ، وعندمـا تخـفق المشروعـات ، ويضل الجهد ، حـينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيـبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لا سند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصورّ له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل فى كل حـالاتـه يدعو إلى التـعـميم ، فـإن الإخفـاق يرد إلى الأشيـاء حقيقتها (١) الفردية. ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو مماراةٌ لهذا العالم وتملكٌ له فى وقـت مـعاً : مماراة ، لأن الإنسـان أسمى مما يقـهره ، فهو لا يجادل فى الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجـادل فيها فى أوسع ما يتصور لحـقيقتها من حدود ، وهى حـدود وجوده المقهور . فالإنسان بمثابة تأنيب فى ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملكٌ ، لأن العالم حين لم يعد أداة لنجاح صار آلة إخـفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائية غـامضة ، هى مقياس يفيـد فى تقويمه ، فيه من

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، فى حين تظل - فى حـالات النجـاح ، وفى الأحـوال العادية للـحيـاة - غـير عـابئين بهـذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتعويقـها لما نريد ، كفيلة بتنبيهنا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس ، فلا تدرك سوى الحـقائق العامة الكلية المضللة فى فهمها حق الفهم .

الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح [١] ويتحول . فمثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعانى ، وكان نقل المعانى إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها [٢] الفردى ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه . وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعانى ، ولكن بما أن النقل قد أخفق فى النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذى يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق فى التعبير إيحاء بالمعانى المتعذر نقلها . وإذا عُوِّق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك النزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه فى الصفحة السادسة [٣] عشرة من الصفحات التى قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر

---

(١) وذلك ان الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساسه معادل جديد .

(٢) لأن الكلمات فى ذاتها عامة تخفى الجانب الفردى للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من اعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً . . .

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التى نترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم نترجمها لأنها لا تدخل فى دراسة « ما الأدب ؟ » التى اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة فى مجلة الكاتب المصرى – وفى الصفحة التى يشير المؤلف إليها =

وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لى الأصل فى مسلك الشعر المعاصر . ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة فى المجتمع . ففى المجتمع الموحد الاتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً فى الاتجاه والأوغل فى فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هى الحال فى ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق . فشأن الشعر شأن من يربح بسبب خسرانه . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أننى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففى التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل فى

يذكر أن الأدب الذى يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنسانية ، بوصف الخير فى ذاته أو الوطنية أو الحرية فى معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها فى حالة تجريدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبان أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا لبس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم ينكر ذلك أحد ، فى حين لو خصصناه بإنصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها . . .) فالجرى وراء المبادئ مجردة عن العصر - تعللاً بالخلود - وهم يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التى يجب ألا يتخلى عنها على مر العصور . وفى ذلك يتجلى وعى العصر ، ووعى الإنسان بحقيقته فى عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

موضوعى شـرح صلاتها بشعرنا . فإذا كـان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شـاعراً . وهذا هو سر ضيـاعه ، وسر اللعنة (١) التى يحمل دائماً طابعـها ، والتى يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خـارجة ، فى

---

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات التى أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء انفسهم هم الذين أطلقوها . فـقد ألف الشاعـر الرمزى فرلين كتاباً بعنوان : الشـعراء الملعونون Les Poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء أعتـقد أن المجتمع هضمهم حقـهم . ويبدو أن هذه الصفة قـد أخذها فرلين عن قصـيدة : Bénédiction اول قصائد زهور الشـر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصـور بودلير الشاعر أداة لما اراد الله به من سوء يقـترفه أو يصمـه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحـية ، ولكنه يريد أن يكون ضحيـة ، ويجد فى ذلك نوعاً من المتعـة يبرر تمرده وشكواه . ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون . وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكى إدجار آلان بو يقول : « الا توجد ، إذن ، أرواح مقدسـة ، وقفت حياتها على نوع من العبـادة ، وقضى عليها أن تسـير نحو الموت والمجد عن طريق تـدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شـعراء الرومانتيكية - مثل « هوجو » و « فـينى » - فى الشاعر نبىّ العصور الحديثة ، يتـقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضـحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غـير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) - وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم انحلاليون هم نواة الرمـزية فيما بعد . ويقول «فرلين» فى قصـيدة : سونيتا من قصـائده : « أمثـل الامبراطوريـة فى نهايـة انحلالها » . =

حين هى اختيـاره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق فى حياته الخاصة ، كى يتخذ من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنسانى بعامة. والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه فى ذلك - كما سنرى بعد - شأن الناثر ، ولكن الجدال فى النثر يتم باسم نجاح أكبر ، فى حين أنه فى الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهى أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شىء من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر - مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جمله بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف

= وهؤلاء طابعهم العام السأم والاشمئزاز من كل ما حولهم ، وفى الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف . ويقول فرلين : « كلمة الانحلاليين Décadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدنية فى أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المتوثبة . . . » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً ، وجددوا فى معانى ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التى تحدثنا عنها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ص٤٨٢-٤٨٧ ، ٥٣٩-٥٤١ ، ثم فى كتابنا : الأدب المقارن ص٣٧٣-٣٧٩ .

لهما . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كل أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضح ذلك بول فاليرى . وعلى هذا تستخدم كل كلمة فى معناها الواضح المصطلح عليه ، وفى الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتز لـه مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعدْ - بَعدُ - فى مجال التعبير المصطلح عليه ، بل فى مجال الفيض والصدفة . فالوقفات التى تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هى معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصرت فى شرحى على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص ، وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شىء فلا ينبغى أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم وتقع فى الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره . فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثانى

لمــاذا نـــكتب ؟

نقــاط الفصــل الثانى

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتّاب جميعاً ملتزمين وغيـر ملتزمين ، وهى أساس المطالبـة بالالتزام - فيـما يخص المناظر الطبيعيـة يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتـشافها ، بمعنى أنه لا يوجدها - أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له ، لأنه هو الذى أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنـه مصـدره ، وليس فيه عنصـر مفاجـأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى - الكاتب لا يقرأ مـا يكتبه فى مـعنى القراءة المقـصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتـشف جديداً ، وفى القراءة تتحـقق موضوعـية القارئ ، وهى التى لا يسـتطيع أن يحصل عليهـا الكاتب ، لأنه فى عمله ذاتى دائمـاً - القارئ هو الذى

يضفى على العمل الأدبى صفـة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة. وفى هذه القراءة يكتـشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعى، أى أن العمل الأدبى حتـمى يفرض على القارئ مقـوماته - العمل الأدبى لا يكتشفـه القارئ من خلال اللغة وحدها، بل كذلك من خلال الصـمت ومناقشة العبارات - جهـد القارئ يعادل جهـد المؤلف - دور المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيـه لا التحكم أساسه الاعتمـاد على حرية القارئ وتبادل الثقـة بينـه وبين الكاتـب - رد المؤلـف علـى الفيلسـوف « كانت » فى اعتداده بجمال الفن غاية فى ذاته ، وقد أوجزت هذه النقـاط فى هامش ص٥٨-٥٩ - الهدف الغـائى للفن هو تجديد نظام العالم ، وهو هدف موكـول بعملية القراءة - معنى الطـرب الفـنى الذى يـكتمل به العـمل الفنى ، وهو يعـوق ، برهة ، دعوة الكاتب المبنية عـلى إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبلـبلة - المعانى الإنسانية المطلقـة تتراءى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة - الحيـدة فى الفن مستحيلة - تعاقـد الكاتب والقارئ تـعاقداً أسـاسه الجـوهرى الثقـة والحرية ونشدان إيقاظ الوعى العالمى ومحو المظالم - فى أعماق فرائض الفن تكمن فـرائض الخلق - العـمل الأدبى فى جوهره بمثـابة شهـادة بالثـقة فى حـرية الناس - تملق عواطف القـارئ يذهب بقـيمـة العمـل الأدبى - كل محـاولة يقـصد بهـا الكاتب إلى استعباد قرائه خطر يهدد الكاتب فى وجود الفنى نفسه . . .] .

لكلٍّ وِجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابةً مظاهرَ هربَه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هى أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كلُّ إدراك من إدراكاتنا مصحوبٌ بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » ، أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدَّى الأشياء [1] . ذلك أن

---

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء منفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المرء فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعى الإنسان لعلاقاته المتعددة بها ، أى أنها بمثابة الامتداد للذاته . انظر مثلاً :

G. Marcel : *Journal Métaphysique*, p. 15-18,

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى محيى الدين بن العربى فى أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، انظر : محيى الدين بن العربى : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٢هـ ، مقدمة .

العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثـولنا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيـعى المؤلف من هذا النجم الذى اختـفى فى الواقع منذ آلاف السنين (١) ، مع هذا الهلال آن التـربيع ، وذلك النهر الأدكن . وسـرعة السيـارة أو الطائرة هى التى تربطنا بهذه الأرجـاء الفسيـحة من الأرض . وبكلٍّ فعل من أفعالنا يكشف الـعالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين لـلعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسـنا له بخالقين . فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المـناظر ، ظلَّ المنظر دون شاهد قابعاً غـائصاً فى ظلام المجهول (٢) ، أى أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ

---

(١) إنما يضرب « سارتر » النجم الذى اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها فى وعيه للأشياء ، فمـثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشـرق إلا بعد أن يصل ضوؤها إلينا ، ووصول هـذا الـضـوء يستغرق مدة زمنيـة قدرها ثمانى دقائق وثمـانى عشرة ثانيـة ، أى أنها تظل مشـرقة هذه المدة الزمنـية دون أن نراها ؛ وكذلك حـين تغرب تختـفى فى الحقيـقة ، ولكنا نظل نراها – وهى مـختفيـة – نفس المدة الزمنية الســابقة الكافية لاخـتفاء ضوئها بعدها . وبما أن بعض النجـوم بيننا وبينها مسافة أكبـر بكثير مما بيننا وبين الشـمس ، قد تبلغ هذه المسـافة مـئات أو آلاف السنين الضـوئية ، إذن لو اختـفى نجم من هذه النجـوم البعـيدة ، فـإننا نظل نراه آلاف السنين التى لابد منهـا لاختفاء ضوئه عن عيوننا .

(٢) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص فى الوقت نفســه على أن ينبه إلــى أن هذه الظاهرات التى بهـا ندرك الأشيـاء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا فى ظاهـريات ، لها فى ذاتها وجـود مستقـل عن الإدراك ، =

الجنون بإنسان أن يعتقد أن المنظر فى هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتى وعىٌ آخر يوقظها . وهكذا ؛ إلى وعينا الذاتى بأننا « مكتشفون » يضاف وعىٌ آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشىء المكتشف .

آحد الدواعى الأساسية للخَلْق الفنى يتمثل حقاً فى حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلتُ - فى لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه فى منظر اكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلتُ فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضتُ وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى - فى هذه الحالة - وعىٌ بأنى أنتجتُ هذا المنظر بأجزائه ؛ أى أنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقتُ . ولكن الشىء الذى خلقتهُ فنياً هو الذى يستعصى علىَّ هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن (١) . فالخلق بمنزلة الشىء غير الحتمىّ (٢) بالنسبة إلى القوة التى خلقته . فمن

= وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى . انظر: J.P. Sartre: *L'Etre et le Néant* , P.17,27.

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثانيتهما تالية للأولى ، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشىء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .

(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، ومجال تغيير دائم .

الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان – حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كاملُ الخَلْق – هو لدى منتجه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسامٌ مبتدئ أستاذه قائلاً : « متى أعدّ اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » . فأجابه الأستاذ : « فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلا فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبدهى أن وعينا بما أنتجنا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا [١] المنتجة . إذا كانت المسألة خاصةً بصناعة الخزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا استعمالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر [٢] ، لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، فى هذه الحالة ، أن

---

(١) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا كلما كنا مصدر إنتاجه فى جملته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ، إذن ، عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٢) Martin Heidegger فيلسوف ألمانى معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير « هم » ، وفيها يعنى =

تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففى هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا فى عملنا ، لأنا نحن الذين اخترعنا القوانين التى بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، فى هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفنى دون أن نمسه بتغيير ، فلن نفيد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن تصير تلك النتائج التى سجلناها على اللوحات الفنية أو فى الورق موضوعيةً أبداً بالنسبة لنا . فمعرفتنا مستفيضة بالوسائل التى كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيماً ، ولكنه ذاتى ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد ، إذ نكرر عملية الفكر التى أنتجناه بها ، فيبدو كل جانب من جوانبه كأنه نتيجة . وهكذا ، فى عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرِك غير حتمى [١] ، ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية فى الخلق الفنى ويحصل عليها ، وحينئذ يصير

= على من يزيفون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها هامش الصفحة ٧٤ رقم ١ ، وفيها يبدو الشىء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

الموضوع الذى خلقه فنياً هو الشيء غير الحتمى بالنسبة إليه (١)

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خذروف عجيب لا وجود له إلا فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن ، لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه (٢) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاءً صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة ، وبالجملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها . فالقراءة تتألف من عدد جَمّ من الفروض ، ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن

(١) هذه هى المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفنى ، وفيه يصير الإنتاج – الذى هو فى الأصل صورة للشيء المكتشف – غير حتمى بعد خلقه فنياً ، اى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفنى .

(٢) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتى فيما ينتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له ، فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره – وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

ضروب من الأمل واليأس . والقراء سباقون على الجمل التى يقرءونها ، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ، ينهار فى بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبى . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية . فعملية الكتابة ، إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها كما يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هى الوقوع بعينه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كى يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفى الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحت . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما ترتكبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظره خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو فى تردده على علم بأن المستقبل لم يُخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر فى هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ فى هذه المائتى صفحة التى تفصله – بما شُحنت به من سطور – عن الغاية . فالكاتب –

فى أى موضع من كـتابه - لا يلتقى إلا بإرادته وبمشروعـاته وبما يعلمه ؛ أو بعبـارة أوجز : لا يلتقى فـيه إلا بنفســه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ؛ أمـا الموضوع الذى يخلقه فهـو منه فى حرز منيع المنال [1] ، لأنـه لا يخلقـه لنفسـه . فـإذا استعاد قراءة مـا كتب تعـذر عليـه الخـروج من تلك الدائرة ، إذ قد فـات أوانه . فمهـما يكن من شىء فلن تتـبدى لعينيـه الجـملة التى كتبهـا شـيئاً خـالصاً من الأشيـاء . وقد يذهب فى قراءته إلى أبعد حدود « الذاتيـة » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقـدر أثر جملة رائعة أو حكمـة بالغة أو صفة أصـاب بها موقعـها ، ولكنه الأثر الذى يحـدث فى نفوس الآخـرين ، يستطيع الكاتب تـقديره ولكنه لا يستطيع الشـعور [2] به . فلم يكتـشف « بروست » قط حـب

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - فى تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أى أن القـراءة عمليـة مؤلفـة من شطرين : فـالشطر الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنـى ، أو اكتشـافه ، وفى هذا الاكتـشاف يكون القـارئ بالنسبـة لما يقرأ فى موقف يشبه مـوقف الكاتب فى مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قـبل مرحلة خلقـه فنيا لها ، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئـاً حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارئ على نحـو ما تفرض الأشـياء والمناظر وجـودها على المدرك . وفى القراءة يكـتشف القارئ الإنتاج الفنى ومـؤلفه على أنهما حتـميان أى مفروضان ، وبعـبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أمـا الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجـه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه .

كارلوس [1] الجنسى الشاذ ، لأنه هو الذى أراده أن يكون كـذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابـه . فإذا اتخـذ كتـاب ما فى نظـر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » ، فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنسيه وأصبح غريباً عنه بتفـكيـره ، وربما لم يعـد قـادراً على كـتابتــه . وهـذه هى حـال «روسو» حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى اخر حياته .

إذن ليس بصـحيـح أن المرء يكـتب لنفسـه ، وإلا كـان ذلك أروع فشل . وإذا شـرع المرء فى تسجـيل عواطف نفـسه على الورق ، فـمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة [2] . فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستـطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كـتابه إلى الوجود

---

(١) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وسبق ذكرها هامش ص٤٦ . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغـل مكانـاً هاماً فى القصـة الرابعـة من مـجموعة الـقصـص السابقـة وعنوانها : Sodome et Gomorrhe ثم فى القـصـة الخـامـسـة مـنهـا ، وعنوانهـا : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القـوية المشبوبة لا يمكن أن تصـحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التـفكير والتأمل اللذين يستلزمهمـا العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحـها ديدرو ثم بندتو كروتشيه وشرحناها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص٣٤٦-٣٤٧ ، ٣٦٤-٣٧٠ .

عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس . ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين : الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرِجُ إلى الوجود هذا الأثر الفكرى ، وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخَلْق [١] ، وهى تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة مُتعالٍ [1] ، ولأنه يفرض مقوِّماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى ، لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود) [2] ، بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق [3] ، (أى أنه يُنتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه فى حالة

---

(١) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل هامش ص٧٥ رقم ٢ .

(٢) على نحو ما توجد الأشياء بادراكها ، انظر الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٣) اى يجعل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

الخَلْق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة فى العمل الأدبى ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع فى نفسه كما تتقد النار . وفى هذه الحالة يعى بعض الجمل التى تتراءى لعينيه فى ظلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة . أما إذا كان القارئ فى خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كلٌّ جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة فى القضية التى يريد. الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو فى الموضوع ، أو فى المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء فى القراءة ، لا يبقى المعنى محصوراً لديه فى الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من فهم كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبى يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره فى نطاقها ؛ ولكنه - طبيعةً - على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التى يحتويها كتابٌ ، كلمةً كلمةً ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبى . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه فى مجموعها العضوى [1] . ولن يتيسر للقارئ شىء إذا لم يكن بحيث

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التى تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات فى هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة فى بنية العمل الأدبى .

يستطيع ، دون عـون يذكر ، أن يزج بنفسـه فى القراءة وهو فى مسـتوى صمت التأمل فيما يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلماتِ والجمل التى أيقظها وثبتها [١] . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه الـعملية اختراعـاً جديداً أو اكتشـافاً ؛ أجبتُ ، أولاً ، بأن مثلِ هذا الاختراع الجديد - مـن جانب القارئ - عملٌ يساوى فى جِدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ؛ ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبلُ على يد مؤلفه ، فهنا بخاصة لا يمكن أن يُقصد إلى اختراعـه من جديد ، ولا إلى اكتشافـه ، لأنه إذا كان الصمت الذى تحدثت عنه هو حـقاً غاية كـل مؤلف ، فلا أقل من أن نقـرِّر كذلك أن المؤلف لم يعـرفه قطُّ . إذ أن صـمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لـغة تأليفه ، فهو صمت يتمثل للمؤلف فى غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام

(١) فى أدب القصة والمسرحية - فى العـصر الحديث ، وبخاصة فى أدب الوجوديين - لا يتدخل المؤلف تدخلاً سافراً بالشـرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص فى صورة مشكلة ذات شعب كـثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشـد حيال الموقف ، ولكن مجرد إيحاء يتراءى نتيـجة للتفكير العميق فى سلوك شخصيـات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القـارئ مشاركة في خلق القصص أو المسـرحيات ، إذ يأبى الكتّاب الحديثون أن يقـدموا للقارئ طعاماً ممضوغاً ، بل يـتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر فى اتجاهات مـختلفة ومتاهات نفسـية واجتماعيـة مروعة ، ليهتدي فـيها بنفسه ، وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخـاصة فى الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص٤٩٦-٤٩٨ ، ٥٠٠-٥٠٤ .

الطبيعي الحي الذي تحدده فيما بعد الكلمات : على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفي داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذي تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هي أساس تركيز الموضوع ، وهي التي تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة في العمل الأدبي ؛ بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محدّدة من قراءته ، فهي في كل مكان ، ولا مكان لها (١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالي العجيب الذي تدور فيه قصة « مولن الكبير » (٢) ، ولا عن كبرياء العناد

---

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيحاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية في قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصويري أو المادية التصويرية ، ليتركوا للقارئ فجوات يملؤها بفطنته ، وهي مثار الإيحاء . انظر كتابي السابق الذكر ، ص٤٩٧ ، ٥٠١-٥٠٤ .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسي ألان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجينة الأحلام ، وهي ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء مرة انحدر منها أبداً .

فى قصة « أرمانس »[١]، ولا عن درجة الواقعية فى أساطير « كافكا»[٢]. وعلى القارئ - كى يخترع كل هذا - أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدله على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعالم التى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه ؛ ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خَلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يُعدُّ الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبى هو « ذاتية » القارئ . فانتظار « راسكولنيكوف » [٣] هو انتظارى أنا الذى أعيره إياه

---

(١) Armance قصة للكاتب الفرنسى ستاندال (١٧٨٣-١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريبته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوساوس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - ان أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشترك فى حرب اليونان ويموت هناك .

(٢) Frantz Kafka كاتب تشيكى يكتب بالألمانية (١٨٨٣-١٩٢٤) وبكشف فيما يكتب عن جانب العجائب فى الوجود الإنسانى ، ويختلط فى كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

(٣) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دستوفسكى (١٨٠١-١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهباً لفكرة تؤرقه من جانب مرابية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المرابية ، ليساعد بمالها المعوزين ، ومن هؤلاء اخته . ويبرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا =

وبدون هذا الجزء من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذى يستوجبه هو -بـقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بوساطة « راسكولنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجتذبها . فكل كلمة طريق للتعالى ، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتعزوها إلى شخص خيالى مهمته إحياؤها فينا ؛ وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شىء بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شىء قد فُرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبى على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على

= مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفى بشىء من مشروعاته فى تحقيق شىء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويعتزم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجانى . ويتقدم عامل مخبول ليعترف أنه الجانى فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكولنيكوف عليه . ويشتد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطويلة على الرغم من أنها بغى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة تعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جدوى له . وفى منفاه ينقذه التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قراءته ، ممعناً فى تعمقه قراءةً وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ - على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » - هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام ما بدأ ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ ، إذن كل عمل أدبى دعوة . فالكتابة دعوة موجَّهة إلى القارئ ليُخرج إلى الوجود « الموضوعى » ما حاولتُه من اكتشاف مستعيناً باللغة . فإذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لا سبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا الجمال الفنى ، لا فى نفس الكتاب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه لإدراكه) [١] ، ولا فى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخَلْق الموجَّه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة

---

(١) إذ ان المطلب الأساسى للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

موجـهـة من الكاتب إلى حـرية القارئ لتـكون عوناً للكاتب على إنتـاج عمـله . وقـد يعتـرض بأن كل الآلات بمثابة دعـوة موجـهة كـذلك إلى حريتنا ، إذ هى وسائل للعمل فى حيِّز الإمكان ، فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميـزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجـسد للعملية التى تستـخدم فـيهـا ، ولكنها تظل فى مـستـوى الأمر المعلق . فـفى مكنتى استـخدام القدوم لأُسَمِّر به حقـيبة أو لأقرع به رأس جـارى . فإذا نظرتُ إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتى ، لأنه لا يضعنى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهـدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستـبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات الـتقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتى ، ولكنه يستـثيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع امـرؤ أن يتوجه إلى الحـريـة - من حيث إنهـا حريـة - بوسائل القـهر أو الحـيلة ، أو المنفـعة . فليس للوصـول إليـها سـوى طريقة واحـدة تنحصـر أولاً فى الاعتراف بهـا والثقة فيـها ، ثم فى تطلب عمل منها باسـمها هى ، أى باسم الثـقة التى أُوليتُها . فليـس الكتاب إذن كالآلة فى أنه وسـيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارئ .

ويتراءى لى تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية » [1] تعبيراً غير منطبق على العمل الفنى . وهذا التعبير يتضمن فى الواقع أن العمل الفنى

(١) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانط » Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المتعة الفنية غاية فى ذاتـها ، فلا ينبغى أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانـت آراءوه الفلسفية دعامة دعاة أهل الفن للفـن . ونذكر هنا =

= النقاط الأساسية التى تخص الحكم الجمالى عند « كانط » على حسب ما ذكره فى كتابه : « نقد الحكم » الذى نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانط » أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى اكلها أو بيعها بوصفه فناناً . وثانى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو كميتها : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويماً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالى « ذاتى » ابتداء ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوي الأذواق فيه . وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى ، أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلقى بالاً لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقى ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعى =

= من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورةً ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال فى الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفى هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص٣٠٧-٣٠٩ ، ٣١٨-٣١٩) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » فى النقاط الآتية : (١) يخلط « كانط » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفسه الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة . وقيمة العمل الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) فى الجمال الطبيعى لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب . وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

ليس له من الغـائية إلا مظهـرها ، إذ هو قصـر على إثارة النشـاط الحر المنظم للمخيلة كى تلعب دورها . وفى هذا إغفالُ أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتهـا التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفـتها اللعب ، بل هى تثـار لتكوين العمل الفنى من جـديد بما يتجـاوز مـا ترك الفـنان من آثار . والمخيـلة - شأنها شـأن وظائف العـقل الأخرى - لا تستـقل فى متعتها بنفسها ، بل هى دائمـاً فى خارج نطاق نفسها ، وهى دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجـد « غائية بدون غـاية » لشىء أحكم نظامه فى نفسه إحكامـاً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لـو لم نستطع تحديدها . فإذا حددنا الجمال بهـذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانط » - أن نقرن الجمال فى الفن بالجمـال فى الطبيعة . ففى الزهرة - مثلاً - يتمـثل كثير من مظاهر التـوازى والانسجـام فى الألوان والانحناءات المنتظمة ، حـتى ليلبث ذلك أن يغـرينا بالبحث عن شـرح غائى لكل هذه الخـصائص ، فنرى فيها وسائل كثيـرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعـة لا يقارن فى شىء بجمال الفن . فالعمل الفنى لا غايــة له ، ونحـن فى هـذا على وفاق مـع « كـانـط » ؛ ولكنـه لا غاية له لأنه هو فى نفـسه غاية . ولا يقـيم « كانط » فى تعبـيره وزناً للدعوة التى يتردد صـداها فى أعماق كل لوحة وكل تمثـال وكل كتاب . ويعتقد « كانط » أن العـمل الفنى يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفنى لا وجود له إلا حـين النظر إليه ؛ وهو قبل كل شىء

دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود . وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى فى صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم - قبل كل شىء - فى صف الأوامر غير المعلقة . فأنت مطلق الحرية فى ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة (١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع فى نفس الوقت موقع القبول - هى ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفنى قيمةٌ ، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ .

فإذا لجأتُ إلى قارئى كى يساهم فى تحقيق المشروع الذى بدأت ، فمن البدهى أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة (٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لا تحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمراً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه - جملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب . يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ؛ ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديماً

---

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . انظر :
Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie : A. Lalande.

« يوريبيدس » لعرضه أطفالاً على المسرح [1] . فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر فى محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتّاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبلة ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتييه » عن حمق بما سماه : « الفن للفن » [2] ؛ وما خلطه كذلك البارناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه [3] . وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه : تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فإنما يتراءى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عَرف

---

(١) كما فى مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من منلاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، فى مسرحيته بنفس العنوان .

(٢) و (٣) فى كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، فى الفصل السادس من الباب الثانى .

كـذلك بضحكاتنا . ولكـن هذه العواطف من نوع خـاص : فأسـاسهـا الحرية ، وهى معارَةٌ ومسوقة على لسـان الآخرين . فإذا اعتقدتُ فى قصة من القصص كـان ذلك قبولاً منى لهـا مصدره حـريتى . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتـمثل فيه الحرية خاضعـة - اختياراً - لنوع من السلبيـة ، كى تحصل من وراء هذه التضـحية على درجـة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ فى ذلك سـريع التصديق ، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق أشياء تحاصـره فى دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل فى كل لحظة مصحوباً بوعى منه بحريته . وكـثيراً ما يراد وضع المؤلف فى قياس من أقيسـة الإحـراج : « إذا اعـتقـد المرء فى قصتـكم وقع فيـما لا تسامح فيه ، وإذا لم يـعتقد كان عـملكم الأدبى مدعاة لسخـريته » . ولكن هذا قيـاس أحمـق : لأن خاصـة الوعى الفنى أنه اعتـقادٌ عن طريق الالـتزام والتعاهد ، وهو اعتقاد موصـول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهـو اعتقـاد متـجدِّدٌ دائماً وعن اختـيـار . ففى كل لحـظة أسـتطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعْيٍ بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حُلم ، ولكن يحلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة فى مجال هذا الاعتقاد الخياليّ بمثابة أنغـام حريتى الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استـغراق حـريتى أو من حجـبها ، ولكن تتـعدَّدُ طرائقـها بقـدر ما اختارته حريتى كى تتبين حقيـقـة نفسها بنفسـها . وقـد سبق أن قلتُ إن « **راسكولنيكوف** » لن يكون غير شبح إذا لم أخلـطه فى نفسى بما أشعر به نحوه من نفـور أو صداقة بهمـا يصير شخـصاً حياً . على أن خـاصة

الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن يُنظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكولنيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له ، ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضفيان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبداً على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تحدَّ من هذه العواطف . فمنبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذنْ ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كلَّ شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم . وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ؛ إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقراءته إلى الأعلى . ولذا كثيراً ما يرى المرء مَنْ شُهروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظةً إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يُمضوا حياتهم مَسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراءة متطلباً منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بدورهم ، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها . وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصةٌ عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ؛ وأعلم أيضاً أنى لا أستطيع تبيان سبب ما لمظهر الغائية فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عينى . فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أُخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشىء موجوداً من قبل . وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة - إلا إذا كانت مجرد ثرثرة - بين الحكمة الإلهية فى هذا العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده (١) . فإذا قلت إن الله صنع

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كزرقة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر =

هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدده من حالة ؛ إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ما تحتمه العوامل الجغرافية ؛ على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار . وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة . وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يُفرغ منه ، ويظل كل ما نربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعى ، فى شىء ، دعوة موجهة إلى حريتنا ؛ أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا .

= أشجار على حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج ... على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحى تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة . وفى هذا يرد المؤلف على « كانط » ، انظر هامش ص٨٨-٩٠ .

ولا نكاد نبدأ فى رجع النظـر فى ذلك النظام حتى تختـفى تلك الدعوة ، ونبـقى بعد ذلك أحـراراً فى ربط هذا اللون بهـذا أو بذاك من الألوان ، وفى عقد صلة بين الشـجرة والماء أو بين الشجرة والسمـاء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتـصير حريتى هوى من الأهواء لا ضابـط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيـها دعوة موجهة إلى حريتى بقدر ما أكوّن من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعـض مبررات لوجـود هـذا المنظر أستـشفـها فى غمـوض من خلال الأشياء . ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلة لأحلام الخيال . وبسبب أسفى العميق على أن مـا أدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتـالى لم يكن حقيقة ثابتة ، قـد يحدث حينئذ أن أضفى على حلمـى هذا صفة الدوام ، فـأسجله فى لوحة أو فى كـتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية [1] بدون غاية » التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانيـة . فالفن هنا شعار من شـعائر الاحتفـال بالقرائح ، والقريحـة وحدها كفيلة بعـملية التأويل . وهنا شىء أشبـه بما يجرى فى نقـل الأسـماء فى النسـب على حـسب ما للزوج من حق يـتميـز به عن امرأته ، حـيث لا تُذكر الأم فى سـلسلة النسب ، ولكنها تظل الـوسيط الضرورى بين الخـال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أَسْرَ ذلك الخـيال

---

(١) انظر هامش ص٩١ – ٩٢ .

العابر ، وعرضته على الآخــرين بعد أن جلوته وبعد أن تَمثَّلْتُه بفكرى ؛ فللآخريــن ، إذن ، أن يضعوه مــوضع الاعتــبار عن ثقــة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلا أشك فى أنى سأظل على حدود «الذاتية» و « الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبداً التأمل فى النظام الموضوعى الذى كنت وسيطاً فى نقله .

وشأن القارئ على النقيض من ذلك ، إذ يتقــدم فى مأمن . فكيفما أمعن فى بعده فــقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عــقد من صلات بين الأجزاء المختلفــة للكِتاب - أو بين الفصول أو الكلمــات - فهو على ثقة من أنها جمــيعاً مصوغة عن إرادة وقصــد . وحتى لو استطاع - على حــد تعبــير « ديــكارت » - أن يزعــم أن هــناك نظــاماً خفــياً بين أجــزاء لا يظهر لها نظام ، فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ؛ فما لا نظام له من مواطن الجمال هو أيضاً من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة اســتدلال واســتجواب ووعيــد ، وأساس أنواع هذه الحيــوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعــتقده الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صــفحة لآخر صفحة فى الكتاب تصحــبنا وتبقى عماداً لنا قوةٌ نرتاح إليــها . وليس معنى هذا أننا ندرك فى يسر مقــاصد الفنان ؛ فهذه المقاصد - كــما سبق أن قلنا -

(١) أى الكاتب بوصــفه خالقــاً لعمله الفنى المحــدد الغاية ، على نحــو ما ســبق أن شرح المؤلف .

مجال تخمين ، ثم إلى جانبهـا تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مـواطن الجمال التى تتبدى فى الكتاب ليست قط أثراً للصدفة . فالانسجام فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القـصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معَين ، أو إذا تنزهوا فى حديقة ، فإنما يُقصد هنا إلى شيئين فى وقت مـعاً : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلـة (فقد كان الشـخص فى حـالة فكرية مـعـينة مـردها إلى تتـابع حـوادث نفـسيـة واجتـماعيـة ، وكان كذلك يتـردد على مكان معين ، كمـا كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقـة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غـائية أكثر عمقـاً ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود فى العـمل الأدبى إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معـينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ؛ ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرَك إلا فى صلتها بالمنظر الطبيعى . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونسـتطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما الغائية فهى الحقيقة العميقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضـع أمر الغـايات إلى نظم الأسبـاب ، فذلك لأنى - حين أفـتح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الـفنان بأنه كـتب مـا كـتب عن أهـوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتى أن تتلاشى ؛ إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببى بالنظام الغـائى ؛ ويصبح النظام الغائى بدوره مرتكزاً على السـببية

النفسـية . ويدخل العـمل الفنى فى هذه الحالة فى سلسلة الأمـور الموجَّهة سلفاً وجـهة تحكمـية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلـف لا يستطيع أن يتـحرر من عـاطفتـه ، بل قد يكـون أدرك الخطوط الأولى لكتابتـه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتـابة يفترض أنه أخذ يبتعد عن سلطان أهوائه ؛ أو بعـبارة أخرى : قد أخـذ فى إحالة مشـاعره إلى مشـاعر حـرة ، على نحو مـا أفعل أنا بمـشاعرى حين أقـرؤه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حرّ بين المؤلف والقارئ ؛ فيثق كل منـهما فى الآخر ويعتمد عليـه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفســه ، لأن هذه الثقة نفـسها كـرمٌ وحرية : إذ لا يوجـد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته فى القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعـتمد على حريته فى التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخـذانه كلاهما . وبذا ينعقد بينهما منطق مـوصول ومتبادل . عندما أقـرأ فأنا متطلب . ومـا أقرؤه - إذا أشبع رغبـاتى - يدعونى إلى المضى قُدُمـاً فى مطالبتى للمـؤلف بما أريد ، ومـعنى هذا أنى أتطلب من المؤلف أن يمضى قدماً فى مطالبتـه لى بما يريده منى ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف منى مـعناه أنى أمضى فيما أتطلبـه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حريتى - حين تنجلى - عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كـثيراً مـا إذا كان العمل الفـنى نتيجـةً لفن واقعى (أو يُدَّعى أنه كذلك) أو نتـيجة فن تصـويرى . فمهمـا يكن من شىء فإن

العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى . هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام « سيزَانْ » [1] تبدو نتيجة لتسلسل سببى ، ولكن السببية ليست إلا وهماً ، إذ تظل - ولاشك - بمثابة اقتراح موَّجهٍ إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وُضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبتْ أن يوضع فى صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان . وهكذا - من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات - يَنفذُ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنيةَ العمل الفنى العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلى . فواقعية « فِرميرْ » [2] جِدٌّ عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها فى مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التى يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجُرِّيَّة ذات المخْمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة فى غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء فى ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقيلة التى يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا فى كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن

---

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩-١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثرية ، ويعد نقده الفنى أساساً من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة فى الفن .

(٢) Vermeer (١٦٣٢-١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم فى رسم المناظر الطبيعية .

الغـائية ليـست فى الأشكال والألوان بقـدر ما هى فى خـياله المجسم . فجوهرُ الأشيـاء نفسها ومادتُها هما السبب فـيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب ما نكون من الإنتاج الفنى المطلق ، لأنا إنما نكتشف فى السلبـية الماديِّة نفسهـا حرية الإنسان التى لا سبـيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفنىُّ ، إذن ، لا ينحصر فى حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتـاً أو محكياً . وكـما أن الأشـيـاء لا تُـدْركُ إلا فى موضعـــها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التى يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » [1] تتراءى إيطاليا فى عـام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتتراءى السماء بنجومـها التى كان يستهديها الأب « بلانيس » وأخيراً تتـراءى الأرض كلها . فإذا قدَّمَ لنا الفنان حـقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلةٌ على العالم بأجمعه . فـهذا الطريق الأحمر الفائض فى مروج القمح ، نـحن نَتبعـهُ إلى أبعدَ بكثـير مما رســمه « فان جوج » [2] ، ونسترسل فى تتبعه بين مروج قمح أخرى وتحت سحب أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصبُّ فى البحر ، ونتعمق فى تتـبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخـر من العـالم ، وحتى أعـمـاق الأرض التى هى عمـاد

---

(١) انظر هامش ص٣٩ .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣–١٨٩٠) رسام هولندى مشهور بلوحاته فى رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

الحقـول وأساس الغـائية . وهكذا يهدف العـمل المنتج للفنان فى بضـعة الأشياء التى يخلقها أو يعيد خَلقها إلى تجديد شامل للعالـم كله . فاللوحة والكتاب ، كلاهما تجـديدٌ لمجموع الوجود ، وكلاهما يُمثلُ مـجموع الوجود أمام حرية المـشاهد . لأن الهدف الغائى للفن هو إعـادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقـدير أنه صادرٌ عن حرية الإنسان . ولكن بما أنَّ ما ينتـجه المؤلف لا يكتسب حـقيقـته « الموضوعـية » إلا فى نظر المشاهد ، إذَنْ هذا التـجديد المنشود موكول بعـملية الاستعـراض للأعمال الفنية ، وبخـاصة عملية القـراءة . نحن الآن على استعداد أكـثر من ذى قبل للإجـابة على السؤال الـذى وضعناه منذ قليل بشـأن اختيـار الكاتب التوجـه إلى حرية الآخرين من النـاس بحيث يستطيـعون معـاً - بفضل التعاقد المشتـرك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكرٍ من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخـرين - يهـدف إلى منح قرائه نوعـاً من الشعـور يُطلق عليه عادةً اسم اللذة الفنيـة ، وأفضلُ تسميـته : « الطرب الفنى » . وهذا الشـعـور ، حين يظهر ، يدل على أن الـعمل الفنى قـد اكتـمل . ويجمل الآن أن نَخْبر هذا الشـعور على ضوء الاعتـبارات التى سبقت . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج ، بوصفه منتجـاً ، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ؛ والمشـاهد - فيما

نحن بصدره من حالة – هو القارئ . إنه شعورٌ معقد ، ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهةً ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى [١] الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها إلا بمطلب متعال . والاهتداء إلى الحرية فى ذاتها طرب ؛ ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر : ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ؛ بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرةُ الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق [٢] متعةً

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى غير الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعمليته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

فيمـا أنتجه من موضـوع . وكلمة المتعة الـتى تنطبق على الوعى الوضعى للانتاج المقروء كافيةٌ فى الدلالة على أننا أمـام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعـة الوضعية بالوعى غـير الوضعى من جانـب القارئ ، وهو الوعى بأنه عـامل جوهرىٌ بالنسـبة للإنتـاج الفنى الذى يعـده هو جـوهرياً . ولى أن أسـمى هذا المظهـر من مظاهر الوعى الفنى : « شعور الأمان » ، إذ هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقـرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » . ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن فى الأصل هو العـالم بوصفـه هدف الفنان من وراء ما يتـخيله ، فـإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالَم قيمـة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية . وهذا هو ما أسميه : التحول الفنى للمشروع الإنسانى ؛ لأن العـالم يبدو ، عـادةً ، بمثابة الأفق وراء [1] موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جـملة العـوائق والأدوات على سـواء ؛ ولكنه لا يبـدو أبداً مطلباً مـوجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلـى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام

(١) إذ وراء تخصـيص إنصاف مظلوم فى مـوقف معين يتـراءى معنى العـدل والإنصاف المطلقين ، والرغـبة فى تغيـير كل مظهـر للظلم أينما كـان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

الخــروج عن حدود ذاتى ؛ إذ أنى أحـيل الخـواطر إلى أوامر ، وأحـيل الواقع إلى قـيمة : فـالعالم هو واجـبى ، أى أن الوظيفة الجـوهرية التى قَبِلْتُهـا عن حرية هى - على وجـه الدقـة - أن أجلو موضـوعى الوحيـد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركـة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعـاقداً بين الحريات الإنسانية ، فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بحـرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ؛ ومن جهة آخـرى تنطوى المتعة الفنية - كـما يحس بها القارئ بوصـفها قيـمة من القـيم - على مطلب عام بالـنسبة إلى الآخـرين : وهو أنَّ كلَّ إنسان ، بوصـفه حراً كـل الحرية ، يشعـر بنفس المتعـة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتـمثل الإنسانيـة كلها فى أسمى مالهـا من حرية ، إذ تقـرر للقـارئ عالماً هو عـالمهُ هو ؛ وهو - فى الـوقت نفسـه - العـالم الخارجى . ففـى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضـوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعه ، كما هو وكما يجب أن يكون فى آن ؛ وبوَصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معاً ؛ ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمـعن فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الـوضعى حقاً على مجمـوعة الحريات الإنسانيـة مؤتلفة بوصفـه موضوع الثقـة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً

فى مجمــوع الكون ؛ وهى رغبة من الكاتب فى أن يحيا معــترفاً له بذلك على يـد وسـطاء من الناس . ولكن بما أن العالم - من ناحـية أخرى - لا يبين عن أسراره إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغيــة تغييره ، إذن فالعالم فى قــصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشــفه فى حركة ترمى إلى جعله مـتعالياً . وكثـيراً ما لوحظ أن الموضوع فى القــصة لا يكتسب غزارة وجــوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاتــه بمختلف الأشخاص ، كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يُبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن فى عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكى يبدو هذا العــالم أغزر وجوداً يجب أن يكــون كشف الكاتب له فى إنتاجه كشف التزام فنى بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطتــه . وبعبارة أخــرى : كلما كان الــقارئ أكثــر توقاناً إلى تغيــير العالم الذى يقــرأ ، كان هذا العــالم الفنى أكثر حــيوية . قــد كان خطأ الواقعية فى اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلى بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيــه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز فى الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عــاملاً جوهرياً فى العالــم - أن يكون كمــا يشاء بالنســبة للمظالم التى يــنطوى عليها العــالم ؟ وعلى

الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور فى إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك فى إتجاهٍ يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها . أما أنا - الذى أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو فى دفعى إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريتنا كلينا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحو إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً فى ذاته وفى أعمق جوهر له ، كأنما قد نفذتْ فى كل جوانبه ودعمته حريةٌ تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات » [(١)] التى يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يئودنا حمله - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم [(٢)] . نعم لا ينبغى أن

(١) أى التى تتحقق فيها الغائية بدون غاية كما يرى « كانط » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد .

يَظهـر ذلك الكرم على شـكل خطب المواعظ ، ولا فى خلق أشـخـاص فضـلاً ، بل ينبـغى أن يتضح كـأنه المقصـود عن عمـد . وإنه لحق أن العواطف الطـيبة لا تصنع الكتـب القيمـة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والنسـيج الذى تُصور عليه الأشخاص والأشياء . فمهـما يكن الموضوع الذى يعـالجه الكاتب فعليه أن يضـفى عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل ليـذكرنا بأن العمل الفنى ليس قطٌ مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحتـوى عليه مظالم ، فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ، بل لكى أردها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوىء يجب أن تمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فـى عمقـه الذى صوره فـيه الكاتب إلا بفـضل بحث القارئ فـيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيـعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب ؛ والسخـط الكريم بيعة منه على التـغيير ، والإعـجاب كذلك بيـعة منه على المحـاكاة . فبـالرغم من أن الأدب شىء والأخلاق شىء آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائضَ الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته اعـتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بـحرية كاتبه . فالعمل الفنى - من أى الجهـات نظرتْ إليه - شهادة بالثـقة فى حرية الناس . ومـادام القراء

كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرّف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمًّى الأدب الأسود [أو المتشائم] ، إذ مهما تكن الألوان التى صُور بها العالم مُظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى إجارة الظُّلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان ، أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتى الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ؛ بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣] .

إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصم ، لا يمكن أن يُتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر فى حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو فى كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كلُّ محاولة - يَقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطرٌ يهدده فى فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية فى حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورةً فى مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب فى حياته ومهنته كليهما ، بل هى أكثر تهديداً له فى مهنته منها فى حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من صميم قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجدب الذهنى حتى فى اللحظة التى أضفى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضرنى على الأخص « دريو لاروشيل » (١) . لقد خُدع ؛ ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفى الشهور الأولى أخذ يهدد

---

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣-١٩٤٥) كاتب فرنسى كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. فى أثناء الاحتلال الألمانى لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب منتحراً .

مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح فى دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فُهمت من إنسان ، لا علامة حقد ولا علامة غضب كذلك ؛ لا شىء مطلقاً . فبدا ضالاً وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمج طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياع ، فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التى بيعت ضمائرها والتى كان يحتقرها . فقدم استقالته ، ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصيح فى واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لابد أنه دار فى خلده المجنون أن الاستعباد اختيارىٌّ يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذى طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون – وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى – يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية المواطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذى يحتفظ فيه النثر بمعناه : وهو الديمقراطية . فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك . ولن يكفى الدفاع عنهما كليهما بالقلم ، حين يأتى اليوم الذى يُكْسرَهُ القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أىَّ جانب سلكت ، وأيًا ما تكن الأفكار التى تدعو إليها ، فسيزج بك

الأدب فى الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحـرية ، فمتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرهاً - فأنت ملتزم .

وقـد يتـسـاءل قـوم : وبـم الالتـزام ؟ بـالدفـاع عن الحـرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد !! أو يراد بذلك أن يقيم الكـاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب فى رأى « بندا » [1] قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حـماية الحرية فى شـئون الحياة اليـومية ، بالاشـتراك فى صنوف الصـراع السـياسى والاجـتمـاعى ؟ المسألة مـرتبطة بمسألـة أخرى بسيطة فى مظهـرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفـسه أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧-١٩٥٦) كاتب فرنسي ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليـه فى كتابه : خيانة الكتّاب La Trahison des Clercs الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينعى بندا على الكتّاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتـماعية أو انغـماسهم فى تيارات السيـاسـة ، ويعتبر هذا بمثـابة خيانة منهم . ولهـذا المؤلف كـتب كـثيـرة فى النقـد الأدبى . وهو من أعـداء الوجـودية والشيـوعية والرومـانتيكيـة . وهو ولوع بالتفكير المجـرد ، ولذا يفضل الفلسـفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله . وسيناقش سارتر آراءه بشىء من التفصيل فى الفصل التالى .

تعليقات على الفصل الثانى

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] فى الحياة العملية كل وسيلة جديرة بأن تُعد غاية حين ينشدها المرء ؛ وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لى قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً فى ألا تُكتب قصة جيدة فى هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذى تقول بنظرية مجردة غير عملية : لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لا عماد لك فى ذلك سوى إدراكك التجريدى للفن ، على حين اقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمــن نــــكتب ؟

نقــاط الفصـــل الثالث

[لا يتوجـه الكاتب إلى قارئ عــالمى ، بل إلى قارئ فى وطن خاص فى موقف محدد - الحديث عن الحرية فى معناها التـجريدى لا يجـدى ، لأنها لا تكـتسب مـعناها الحق إلا فى موقف معين - الحـرية فى معناها الإنسانى مقيـدة ، بها يتخلى المرء عما يضـر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية مـحتوية فى نفســها عـلى صورة القـارئ الذى كـتـبت له - أمـثلة : شخصيات مينالك وناتانايل - قـصة صـمت البحـر . . . - مـعنى الالتزام وصـلته بحـرية الآخـرين والمعانـى الإنسانيـة - المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانتـه - الكاتب المستهلك غير المنتج ترهبه المجتمعات لأنه ينـقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشـعور - الكاتـب فى صراع مع قـوى المحـافظة والجمـود - الكاتب فى المجتمعـات التى يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمـير الكاتب فى حالة إسهامه فى الصراع الاجتماعى .

تحليل تاريخى لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب فى عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؛ مثال : الكتّاب فى فرنسا فى حوالى القرن الثانى عشر - قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلى حين لا يكون له جمهور إمكانى - مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والحتمية فى الأدب - على الرغم من طابع المحافظة فى الأدب الكلاسيكى ، أدى صدق المواقف النفسية إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فمهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعادية ، أو فيما إذا ظهر جمهوره الإمكانى - مثال : جمهور كتّاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتّاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين ، ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتّاب فى القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتّاب فى الأصل) - فأتيح للكتّاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها ، فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيين أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها ، وإنما نظروا إليها من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء - ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التى كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقق مطالبهم فى نيل البرجوازية مطالبها ، فتوحد

جمهـورهم من جديد فى الطبقة البـرجوازية التى ابتلعت – أو كـادت – طبقـة النبلاء ؛ وحين تحـققـت بذلك مطالبهم تعـذر عليهم الخروج مـرة أخرى من طبقتهم البرجـوازية ، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون فى شكل قراء كـما كان يعولهم النبلاء فى القديم فى صورة هبات ، فانطبقت عـليهم البرجوازية كالـجن – والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك – فدخل الأدب فى دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخـواطر ويسالم – واعتمـد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة – لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة – البـرجوازى يرهب الكاتب ويريد إخضـاعه – أصبح غرض الكاتب ليس هو التـوجه بدعوته إلى الحـريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفـسية مـتحكمة فيه على قراء مـحكومين بها مثله .

ظهور جـمهـور إمكانى من جديد بعـد الرومانتـيكية – إخفاق كتـاب القرن التاسع عشر بمقارنتهـم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا قليل منهم وخاصة هوجو) – عيوب الواقعية ، ثم الرمزية والسيريالية ، أنها مغمورة فى طبقة لا ترى عليها فيها واجباً ، فلجأت إلى النفى المطلق .

تقسيم عام لعصور القصة – نقد النواحى الفنية للقصة فى القـرن التاسع عـشـر – منطق الأدب فى العـصر الحـديث – استـنتـاج الجوهر الخـالص للعـمل الأدبى – معنى اسـتقـلال الأدب – يصيـر الأدب تجريدياً إذا لم تتح له الإحـاطة الشاملة

بجوهره - العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعللاً بالخلود - الحرية معناها ألا تطغى مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا وقعنا فى التجريد - على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه - أدب « المدينة الفاضلة »] .

يبدو لأول وهلة أنه لا شك فى أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس فى العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً (١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم فى سبيل حريات متعثرة مقنعة ؛ وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عَجَل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطِر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نُظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً ، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبداً . فليست هى سوى الحركة التى بها دائباً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - فى أى أشكالها - لا تُمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر فى هذه الحالة على طبيعة العقبة التى يحاول اقتحامها ،

(١) فى النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

وعلى المصابرة فى سبيل النصر . فهذا هو ما تَتخذ به الحرية فى كل حال صورَتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بنداً [١] - أن يتحدث هاذياً ، فله أن يتحدث فى أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التى تنادى بها - على سواء - النازيةُ وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية [٢] ، فلن يضيق بكلامه أحدٌ ، ولن ينال به إنساناً ، فقد مُنح سلفاً كلٌّ ما طلبه . ولكن هذا حُلم مجرَّد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد [٣] ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بنى جنسه أو من طبقته .

وفى الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كما ينبغى أن يُلحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شىء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم ، بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذا أردت أن أُعلم جارى أن زنباراً

(١) انظر الفصل السابق ص١١٦ وهناك مس المؤلف الفكرة التى يطيل فى شرحها هنا ، وهى أن المبادئ العامة تتراءى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التى هى موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

(٢) أى أن مبدأ الحرية فى ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٣) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - ممن يعالجون فى أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تعللاً منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة فى نظرهم سينتهى بانتهائها . وسيشرح المؤلف وجه الخطأ فى فكرتهم .

دخل من الشباك فـلا داعى فى ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفى كلمة أو إشارة : « انتبه » أو « ها هو ! » - فإذا ما رآه فقد اتضح كل شىء . ولو أن قرصـاً من أقراص الحـاكى ردد علينا - بدون شـرح - الأحاديث التى تجرى يومياً فى قـرية نائية مثل بروفين [(١)] أو أنجوليم [(٢)] فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقـف كل مـن الزوجـين وما لهـما مـن مـشـروعات ، وبالاختصـار : لا يوجد العالَم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل فى ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن فى القراءة : فـأهل العصر الواحد والمجـتمع الواحد الذين عاشوا فى نفس الأحداث ، وواجـهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم فى حلوقهم مـذاق واحد ، وعليهم تبـعة مشـتركة بعـضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكرياتُ مـوتى واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإطالة فى الكتابة ، لأن ثمَّ كلمـات هى مفـاتيح . لو أنى قصـصت الاحتـلال الألمانى على جمـهور أمريكى لاحـتجت إلى كـثير من التـحليل والحيطة ، فـأضحى بعشرين صفحة لتـبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم علىَّ بعـد ذلك أن أتثـبت من مـوقفى فى كل خـطوة ، وأن أبحث فى تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلاً أمام فكرى - فى كل وقت - فـرقُ مـا بين تشاؤمنا نحـن الشيـوخ المحنكين

---

(١) Provins مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٢) مدينة كـبيرة وعاصـمة إقليم شارونت بفـرنسا ، على نهر شـارونت على بعد ٤٤٠ ك.م. من باريس .

وتفاؤلهم وهم الأغرار المبتدئون . ولكن إذا كتبت فى نفس الموضوع للفرنسيين ، فنحن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقا حربية ألمانية فى جوسق حديقة عامة » . وفى هذه العبارات كل شىء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمى ، ورجال محلقو الرؤوس ينفخون فى آلات نحاسية ، ورجّالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبى الوجه ، وهذه الألحان التى تتملق فرنسا فى غير جدوى ، فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذى أتوجه إليه بالإنسان الذى جمع فى نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكروميجاس » (١) ، وليس هو نموذج « الساذج » (٢) . كما

---

(١) Micromégas اسم مأخوذ فى الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية فى القصة هى نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنسانى فى العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى اليمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض فى صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التى هى الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم . . . والفكرة فى جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلى لسيرانوا دى براجراك ، ثم هى متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) l'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، =

أنه ليس هو الله – فليس فيه جهل الساذج الوحشى الذى يجب أن يُشرح له كل شىء ، حتى البـدائيات ، وليس هو روحاً ولا صـفحة بيـضاء . وليس عـالماً بكل شىء ، شـأن الله أو أحـد الملائكة . وإنما أكـشف له بعض مظاهر العالـم ، فأستفـيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجـهل المطلق والعلـم التام . ولديه بضاعـة محدودة تتغـير من لحظة إلى أخرى . وهى كافـية للإيحاء بصفته التـاريخية . فليس هو فى الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا توكيـداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوِّم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقـفزة فى الأبدية . وإنما بوساطة الكتّاب

= نشرت عـام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد فى كندا من أبوين فـرنسيين ، ولكن نشـأ حتى سن العشـرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعـد ذلك إلى فرنسـا وتعرف عليه قـسيس وأخته أنه ابن أخـيهما . وقد حملتـه سذاجته وصراحتـه وذوقه القطرى على أن ينقد كثيـراً من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكيـاً . ويذهب إلى إقليم « بريتانى » فى فرنسـا ، ويأسى على نفى جماعة البروتسـتانتيين إثر مرسوم نانت الذى كان قد صدر فى عهـد هنرى الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحـبس فى سجن الباستيل . وتسعى الفـتاة « سانت إيفيس » التى كان قد أحبها لخـلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير فى فـرساى . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هى لندمها على ما وقـعت فيه من عار . والساذج يقع فى مآزق تثـير الضحك ، ولكنها ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ فى المجتمع .

تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون - على سواء - فى عـمل ذلك التاريخ . والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقـيقة التاريخية الواحدة . والحريـة التى يدعونا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة فى التعبـير ، « لا وجود لها » [1] ، بل تكتسب فى موقف تاريخى خاص . فكل كتـاب دعوةٌ إلى تحـرير معين على أسـاس التنازل عن أمور خـاصة للمـرء ، إذ فى كل إنسـان جنوح خـفى إلى نظم وعـادات وأشكال من الجور والصـراع ، وإلى العقل والجنون فى شـئون يومـه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلـى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلبـه له الرشد من مغانم حديثة ، وإلى حـقائق واضحة أو جهالات ، وإلى طرق خـاصة فى المحاجة مما صيرته العلوم تقليـداً حديثاً جارياً فى مختلف الميادين ، وإلى آمال ومـخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقالـيد وقيم موروثة ، وإلى عالم

---

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أو الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبـقهم من الفلاسفـة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعـترفون بالماهيـة المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التـى بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لهـا من معنى . والحديث عن هذه المواقف فى الأ... هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديث فى مواضع أخـرى كثيرة - أن حرية الفرد عنده ليس لها [illegible] إلا فى حدود اعـتداد الفرد بحرية غـيره من طبقته أو وطنـه ، ثم الإنسانية جمعاء .

بأكمله يشترك فيه المؤلف والقـارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فـيه المؤلف الحيـاة وينفذ فـيه بحريتـه ، وعلى أساسـه ينجز القارئ تحرره الخـاص به . ففى هـذا العـالم يتجلى ما يجـب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذى يتخـذ ، والتاريخ الذى يجب على أن أتناوله ، وأواجه فـيه التبـعة ، وهو ما يجب على أن أغـيره أو أحتـفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض ، فمن المعلوم أن ليس من شأن القـوة التجريدية أن تقول : كـلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحـتفظ فى نفـسه بالشىء الذى يُجحـد ويصطبغ به حق الصبـغة . ومادامت حـرية المؤلف وحرية القـارئ تبحث كل منهـما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدِّد القـارئ ، كـما يمكن أن يقـال أيضاً إن الكـاتب - حـينما يخـتار قارئه - يفـصل بذلك فى موضـوع كتـابه . ولذلك كانت كل الأعـمال الفكرية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة « **ناتانايل** » [1] على حسب كتاب : الغذاء الأرضى : فأرى أن الأشياء التى يدعونا الكاتب إلى التحـرر منها متمثلة فى الأسرة ، وفى العقـار الموروث حالاً أو مسـتقبلاً ، وفى المشـروعات النفعـية ، والخُلق التقليـدى ، والإيمان الضيق ؛ وأرى كذلك أن ناتانايل ذو ثقـافة ، وأن

---

(١) انظر هامش ص٤٩ من الفصل السابق .

لديه أوقـات فراغ ، إذن من الحـمق ضـرب المثل بمينالك [1] لعامل أو متعطل أو لأسـود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غيـر مهدد بأى خطر خارجى من الجـوع والحرب والاضطهاد الطبـقى والجنسى . والخطر الوحيد الذى يتهـدده هو أن يصبح فريسة لبيئـته . إذن فهو أبيض آرى ، ثرى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجـوازية ، ويحيا فى عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسـر ، عصر لم تكد تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة فى الانحدار : فمينالك هذا هو على وجه التحديد « دانيل دى فونتانن » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه مـارتن دى جار [2] على أنه مـعجب بأندريه جيد متحمس له .

---

(١) انظر نفس الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

(٢) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معـاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانهـا : Les Thibault ، وهى من نوع القـصص النهـرية التى تؤرخ لأجـيـال متعاقبـة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب - وهـو نوع أثر فى الأدب الانجليـزى ثم فى أدبنا الـعـربى فى قـصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتـابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانيـة ص٦١٥-٦١٧ - وشخصية دانيل دى فونتانن Daniel de Fontanin التى يشير إلىها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجـموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكراسة الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عـام ١٩٤٠ ، وعنوانهـا : خاتمة Epilogue . وعلـى الرغم مـن أن هذه المجموعة من القصـص تصـف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبـة ، فمحـورها هـو =

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر » (١) - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها ، وغايته جد واضحة في نظرنا - لم تلق سوى بغض فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن ، وحتى فى الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور (٢) لم يهدف إلى التوجه إلى ذلك المجتمع . أما فى المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفى الحق لا أظن أنه يستطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألمانى الذى تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Koestler فى ذلك صفحات جيدة كل الجودة : فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه

= تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) .

(١) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغابة كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩-١٩٤٥) - وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفة الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٢) انظر الهامش السابق .

مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى ، إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان [1] فى عهد احتلال آخر ؛ احتلال آخر ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى . أما عن الضابط الألمانى فصورته لا تنقصها الحياة ، ولكن من البدهى أن فركور - وقد رفض فى نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعى ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وَحى الخيال . إذن لم تكن الواقعية هى السبب الذى من أجله فضل هذه الصور على تلك التى كانت الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسى فى دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً . حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشد المجسد : فى كل حرب شكل من أشكال [2] المانوية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيّع وقتها فى تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألمانى . ولكن الأمر على النقيض من ذلك فى الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهريها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ؛ إناس طيبون أو خبثاء ؛ أو طيبون

(١) Gui de Maupassant (١٨٥٠-١٨٩٣) من أشهر مؤلفى القصص القصيرة العالميين ، وقد أدى مدة خدمته الحربية ما بين عامى ١٨٧٠-١٨٧١ فاكتسب تجارب كثيرة تخص الحرب وصلة الألمان بالفرنسيين ، وعبر عنها فى كثير من قصصه .

(٢) فى أنها صراع بين الخير والشر .

وخبثاء معاً. فلو أن كتاباً كان قد صور للفرنسيين عام ١٩٤١ جنودَ الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده.

وفى نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين فى منازلهم ليلاً وبالنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل من الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفى من نار ؛ فلم نعد نرغب فى معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفقئون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم - جناة أم ضحايا للنارية ؛ ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففى نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ؛ وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفى ؛ ففقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا فى دهشة مما لقنوه عن لطف المحتل ؛ وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة فى السلم ، فزعاً من شبح البلشفية، ضالاً على خطب بيتان[1] . فكان من العبث تقديم الألمان

---

(١) Pétain (١٨٥٦-١٩٥١) قائد فرنسى ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألمانى من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه =

لمثل هذا الجمهور فى صورة وحشيين سفاكين ، بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أنْ من الممكن أ يكون الألمان مهذبين محبوبين ، ومادام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا « أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى فى هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ؛ وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشئومين حتى لو حملهما إلينا من الناس مَنْ بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه فى الجملة حينذاك إلى جموع سليبة الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتى كانت تبدو حذرة كل الحذر فى دعاية الشعب للانضمام إليها ؛ إذن كل شكل المعارضة الوحيد الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار ، وطاعة الإكراه التى تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب - فى فكر الطبقة البرجوارية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقابلة بين بيتان وهتلر فى مدينة منتوار [1] وظلت بعد عام

= بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم فى ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(١) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيرى فيها جمهورٌ ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقا عقب القطاف : وهذا شأن ما ينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضوع إنتاجه .

سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر- عن طريق الجمهور الذى يُتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولاً غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملاً حاسماً فى إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القولُ بفكرة « تين » [1] فى تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد فى ذلك التفسير [2] . إذ الشأن فى الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يُهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة

---

(١) يقصد نظرية « تين » فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى او الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، ونقدناها ، فى كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص٥٠-٥٨ .

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للامكانيات الموزعة فى الجمهور والتى تتطلب تغذية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

دافعة من الخلف ، ولكن الجمهور - على النقيض - انتظارُ ، وفراغ يملأ ، وتطلع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وإني لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى إني كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة . على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى . كتب إيتامبل Etiemble في مقال ينم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق [١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموسي الصغير ، حينما ألقت الصدفة دون أنفي بثلاثة أسطر لجان بول سارتر هي : « أن الكاتب في رأينا ليس من المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال [١] ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أريل » [٢] . ومهما يفعل فهو في غمار المعمعة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات عزلته) . في غمار المعمعة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على

---

(١) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار من خير العائلات في روما ، وتسهر على حراسة نار المعبد وإذكائها ، وتبقى عذراء طوال حياتها ، فإذا حادت عن الجادة دفنت حية .

(٢) Ariel قد يراد - كما يبدو من السياق - الملاك المتمرد في « الفردوس المفقود » للشاعر الانجليزي ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أريل الذي في ملهاة العاصفة لشكسبير ، أي الملاك الطائر .

وجه التقريب كلمة بليز باسكال : « نحن مبحرون » [1] ، ولكن ما لبثتُ - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أمر الأمير والعبد) .

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إيتامبل » يدعى المكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ؛ بل أكثر الناس يمضون وقتهم فى إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل ، وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يضفوا الظلام على قوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد

(١) إشارة إلى رهان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار راى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار فى أمر السفر ، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة . ولذلك يجرى باسكال حواراً فى مسألة وجود الله ، ننقل منه هذه الجمل : « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرأيين تميل ؟ . . . علام تعتمد فى رهانك ؟ فبالعقل لا يمكن ان تدعم الرأى الأول ولا الثانى ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما . إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدرى من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا الومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى دون ذاك ، ولكن الومهم على أنهم اختاروا . . . فالصواب الا ندخل فى الرهان - نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، فهذا غير إرادى . فأنت بسبيل الإبحار فى سفينة من السفن ، فأيها تختار ؟ » انظر :

1 , B. Pascal : Pensées, X,

منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل ، أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك فى شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، فى حين ينفون ، فى الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم فى أمور الحياة اليومية ، أو يوهموا أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يُعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهَدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة فى الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً فى القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتّاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتّاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أىّ قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه « مبحر » [1] ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزىّ الفطرى إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه فى وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه فى إنتاجه على أساس حالته فى المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذُكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه إنسان وكفى ،

---

(١) انظر الهامش السابق .

بل وفى أنه – على وجه التحديد – كاتب أيضاً . فقد يكون يهوديا أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى ، وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت فى مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة : « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر فى حال الكاتب أكثر تعقيدا ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ؛ فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون – أراد أو كره – وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون فيه . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضفيها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه – لكى يغيرها – أن يتقمصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ؛ فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ؛ وأسس الحقائق – التى ينبنى عليها ما يشيده الكاتب من عمل – هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجي الكبير « ريتشارد رايت » Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً » نُقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب [1] لرسالته بأنه ليس هناك من كتّاب بين المضطهَدين . فالكتّاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفس الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ، ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يُشْرِك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظرات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغانى زنجية من نوع « البلور » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود الجنوب ، كما

(١) يقصد أمثال جوليان بندا ، انظر لذلك هامش ص١١٦ من هذا الكتاب .

بعث « إرميا » [1] ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فى تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له هذه الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود فى لويزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين فى عهد سبارتاكوس [2] . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا فى القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجريدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و « رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك فى الوجه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » ، فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ؛ ولا إلى الفلاحين السود فى بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر - بادئ بدء - فى الجمهور الأوروبى حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر . ولا يستطيع امرؤ أن

---

(١) نبى من أنبياء بنى إسرائيل ، مشهور بتفجعه فى نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف فى نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق.م .

يرجو رجاءً كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية ، وأفريقيا السوداء . وبحسبنا هذه الملحوظات لنحدد قراءه : فهو يتوجه إلى السود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادقي الطوية من الأمريكيين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطيي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية (١) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذى يَجهد الكاتب فى تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنسانى على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعى الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعى . فالأمى يمكن أن يتعلم القراءة فى أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود فى يدى أكبر المتعصبين من أعداء السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدلُّ هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لا نهاية . وعلينا الآن أن نلحظ أن هناك هوة جلية فى قلب هذا الجمهور الواقعى . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذاتى . فقد شبوا على ما شب عليهم ، وأمامهم ما أمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التى عنده ، فسرعان ما تعى

---

(١) Committee for Industrial Organisations (U.S.).

قلوبهم ما يريد بأقل إيحـاء من اللفظ . وحين يبحث فى توضيح مـوقفه نفسه يكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحيـاة عن وعى وتفكيـر ، ويحددها ، ويريهـا لهم ، تلك الحيـاة التى يعيـشون فيـها يومـاً بيوم مبـاشرة ، ويعانون فـيهـا دون أن يجدوا من الكلمات مـا يعبر فى دقـة عن آلامهم : فهـو لهم بمثابة الضمـير . وإن الحركـة التى يرتفع بها فى حـالته المبـاشرة إلى الوعى المفكر هى حـركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليـه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيـعـون أن يفهمـوا مركز الـسود إلا فى مدى جـهـد بالغ أقصى غايته ، مـعتمدين على مشـابه هُمْ فى كل لحظة على خطرٍ أن تخونهم . ومن جهة أخـرى لا يعرفهم « رايت » كامل المعرفـة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن الـعالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجـد البيض - فيـما يسطر هو من كلمات على الصحيـفة - نفس القرائن التى يجدها السود . وعليـه أن يختـار الكلمـات على حسب مـا يُتـوقع منها ، إذ أنه يجـهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايتـه نفسها ، إذ يقـصـد إلى إشراكهم فى الأمر ليـقدروا التبعـة الملقاة عليهم ، فعليه أن يثير حنقـهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبى يقوم به « رايت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو

وجهين مقترنى الحدوث فى آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفى كل جملة قوتان متطابقتان فى وقت معاً يحددان فى قصته شدة الجهد الذى لا نظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البـيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ؛ ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجـز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكان أدبه فى الحالة الأولى قـريباً من الهجاء ، وفى الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يَدْعَمُ ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد : فقد جعل منه تعلة للقيام بعمل فنى .

الكاتب يستـهلك ولا ينتج شيـئاً ، حتى لو اعـتزم أن يخـدم بقلمه مصالح الجماعة . وأعماله تظل مجانـية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تُحدد تحديداً تعسفياً . وفى بعض العصور يُمنحُ الكاتب معاشه ، وفى بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فـيما يمنحه له الملكُ من غذاء ومسكن فى النظام القديم ، كذلك لا يوجد فى المجـتمع الحاضر مقياس عـام للجهد الفكرى بالإضافـة إلى ربحه المئوى . ففى الحـقيقـة لا يُدْفع للكاتب أجر ، وإنما يُمنحُ قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . ولا يستطاع التصرف حياله بسوى ذلك ، إذ نشاطـه غير مفيـد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحـياناً ضـار لما يتـولد - فى المجـتمع الـذى يكتب له - من وعى ذلك

المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتـعرف الناس على النافع بالدقة فى حدود النظر إلى قوانين المجـتمـع ، وبالإضافـة إلى نظـم وقيم وغـايات مستقـرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجـتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شـعر بأنه مرئىٌّ من الآخرين ، فهذا وحـده كفيل بوقوع جدال فى القيم الثـابتة والنظام القائم فى المجتـمع : والكاتب يقدم صورةَ المجتـمع للمجتمع ، وينذره بتـحمل التبعة فيها أو بتغيـيرها . ولا مناص بعدُ من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقـد التوازن الذى أكسبـه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسـفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب فى صراع دائم مع الـقوى المحافظة الحريصـة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو أن يحطمها . لأن الانتـقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنفى اللا مباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هى التى تستطيع أن تستبيح الترف فى إثابة نشاط غـير منتج بل خطـر أيضاً . وإذا فـعلوه فإنما يفعـلونه حيلة وسوء فهم . أمـا أنه سوء فهم فـذلك لدى الأغلبيـة فيهم : فـأعضاء الصـفوة الحاكمة مـتحررون من هموم المادة تحرراً يسـمح لهم بالرغبة فى أن يكون لديهم وعى منطقىّ بأنفسهم ؛ فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقـديم صورة لهم دون أن يلقوا بالاً إلى ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم ، فذلك لأنهـم عرفوا الخطر ، فكـفلوا للفنان الغذاء ، ليـشرفوا عـلى قوّته

الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طُفيْليٌّ « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير فى تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا [٢] له العيش . وهذا هو الأصل فى الصراع الذى يتحدد به حاله فى المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يُتحدَّثُ عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب فى نجاح مسرحية زواج فيجارو (١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعى للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مُقَنَّعاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشىء بيان له . والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلى الذى يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له فى حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها ،

---

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٣٢-١٧٩٩) ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهى مغزى سياسى ، إذ ينعى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينعى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها جملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألما فيفا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإمتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفى أول عرض لها قال لويس السادس عشر - وكان ممن شهدوا العرض - : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » ، ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفى شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

فمن الممكن إذن أن يَتـخذ المظهر الموضـوعى للصراع شكل معـارضة بين القوى المحافظة - وهى جـمهور الكاتب الواقعى - وقـوى التقدم ، وهى جمهـوره الإمكانى . والكاتب - فى المجتمـعات غير ذات الطبـقات التى يكون بناؤها الذاتى قائمـاً على الثورة الدائمة - يسـتطيع أن يكون وسيط الجمـيع ، وجداله فى المبادئ يمكن أن يسـبق أو يصحب تغيـير الواقع . وهذا فيـما أرى هو المعنى العمـيق الذى يجب أن يفهم من مبـدأ « النقد الذاتى » [1] . وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك فى وعيه توافقـاً بين اتجاهات متضادة . وفى هذه الحالة يمثل الأدب - حين يـتحرر تمام التـحرر - قوةَ الهـدم بوصفهـا قوة ضرورية للبناء . ولكن هـذا النوع من المجتمعـات لا وجود له الآن فيـما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عمليـاً الجمـهورُ الإمكانى ، وحين يصـبح الكاتب فى عداد الطبـقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحـاكمين . وتجرى وسـاطة الكاتب فى صميم تلك الطبـقة . ويـكون موضـوع الجـدل هـو التفـاصـيل ، إذ يُمارس باسـم المبـادئ التى لا جدال فيها . وهذا - مثـلاً - هو ما حدث فى أوروبا فى حوالى القرن

(1) Autocritique.

الثـانى عشـر : فكان الكاتب من بين رجـال الدين لا يكتب إلا لرجـال الدين . وكان فى مكنـته مع ذلك الاحتـفاظ بضمـيره خالصـاً ، إذ كان هناك تناقض بين ما هو روحى ومـا هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيـحية إلى سيطرة ما هو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية ، وبوصفه جـدالاً وتعالياً ، وبناء دائماً ولـكن فيما وراء سلطان الطبـيعة ، ومملكةَ الحرية المضادة للطبيعـة . ولكن كان ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضـوع كان يُنظر إليـها أولاً على أنها مـوضوع ، وأن هذا النفى المستـمر للطبيعة بـدا فى بادئ الأمر كأنه طبيـعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكريـة دون انقطاع ثم تركها ظهـرياً فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً فى مذهب فكرى خاص . ففى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحيـة أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبـر بتعبير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحـية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحالت إلى موضوع [1]. ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية - بدلاً من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظـهرت أولاً على أنها تخصص مقـصور على القليل منهم . وللمجـتمع فى العصور الوسطـى حاجات روحيـة . وقد كوّن - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختـصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعـد القراءة والكتـابة من حقـوق الإنسان ، وهمـا - فى نفس الوقت -

---

(١) أى بتحولها إلى شعائر خارجية .

وسيلتان من الوسائل التلقائيـة لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - فى ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كـان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن فى عهد الكتّاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحـتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مـقصودين لذاتهـما على أنهما من أعـمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هى النزعـة الإنسانية فى قيمتـها الفسيحة الغامـضة التى سيطلق عليها - فيـما بعد - : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثـل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفـة للأداة الضرورية لتحصيل معانى النصوص المقدسـة وشروحها التى لا عـداد لها ، ومعرفـة الكتابة لاستطاعة القـيام بذلك الشـرح . ولم يكن الآخرون من النـاس يتطلعون إلى إتقـان هذه الأشياء الفنيـة المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصـيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمتخصصين فى دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستـقراطية يعتمدون على رجال الدين فى أمر الإنتاج فى الشئون الروحية وفى رعايـتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الـكتّاب ، كما يفعل الجمـهور اليوم ، بل ربما لـم يكن فى مقدورهم تمييز الإلحاد من العقـائد الصحيحة إذا تُرِكوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجـأ البابا إلى القوة الزمنية وهى ذراعه الآخر . وحينذاك ينهـبون ويحرقون كل شىء ، ومـا ذلك إلا لأن لهم ثقة فى البابا ، ولأنهم لا يهملون أبداً فرصـة للنهب . حقاً كان المذهب الفكرى

فى عاقبة أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا يُنهونه إليهم شفوياً بالمواعظ ، ثم بما كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهى التصوير . فالنحت والتصوير والفسيفساء – فى الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها – تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه . ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير فى الجماهير ، مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ؛ كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم فى ضمير إقطاعى نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا الانحياز إلى رأى ، ولا أن يستمر فى مجهوده كى يميز ما هو روحانى مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ؛ فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شىء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هى إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم فى وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث فى إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل

دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه فى ذلك شأن بطل الأخارنيين [1] حينما كان وطنه فى حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة فى برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص فى الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته فى ذلك - على وجه التحديد - هى أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو فى هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا [2] ، ولكن يدرك المرء فى أى شروط يحقق الكاتب ذلك المنال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً

---

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهى أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠-٣٨٥ ق.م.) مثلت فى أثينا عام ٤٢٥ ق.م. بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلوبونيز وبطل هذه الملهاة الذى يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dicaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهباً لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطة ، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويجادلونه فيما فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور فى دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذى يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار فى الحرب هو القائد لاماكوس. ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً يحمله صحبه ، فى حين يلتقى ببطل المسرحية ثملاً مرحاً مع كاهنة للإله باخوس .

(٢) انظر هامش ص١١٦ .

ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب محصوراً فى الكتّاب الآخرين من مدرسته . ومما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسه حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدود - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففى العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتّاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكى يحتفظ الكتّاب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم فى هيئة مكونة من المهنيين . بل يكفى أن ينغمس الكتّاب فى المذهب الفكرى الذى تعتنقه الطبقات ذوات الامتيازات فى الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ؛ ولكن تتغير فى هذه الحالة وظيفتهم : فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها . وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتّاب إلى المذهب الفكرى السائد .

فى ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل فى ذلك الاتجاه هو ما للشىء المكتوب من قوة على السريان ، وما له كذلك من طابع الجلال ، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكرى من دعوة إلى

الحرية. ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدنى أنه عالمى . فقد بقى جمهور الكاتب جدًّ محدود ، وكان يسمى - فى جملته - المجتمع . ويدل هذا الإسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نُظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السَّرِىّ [١] . وهو يمارس وظيفة هى من نوع الرقابة يسمونها الذوق [٢] . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً فى وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى [٣] وباسكال [٤]

(١) نعنى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون فى القرن السابع عشر والثامن عشر : l'honnête homme .

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص٣٥٣ - ٣٥٤ .

(٣) Corneille المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦-١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له فى إقليم بروفنس ، وهى الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف فيما يخص « رهان باسكال » . انظر هامش ص١٣٥ .

وديكارت [١] هو مدام دى سيفنييه [٢] و « فارس ميريه » [٣] ، ومدام دى جرينيان [٤] ، ومــدام دى رامبوييه [٥] ، وسانتيفريمون [٦] . أما الـيوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبـية ، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فنى جديد . وهو الكتلة الجامدة التى تتجسد فيها فكرة

---

(١) Descartes (١٥٩٦-١٦٥٠) فيلسـوف فرنسى وعالم مـن علماء الرياضة ، سـاعد بفلسفته عـلى استقرار « العقلية » الكلاسيكـية ، ولفهم ما يقصد بالعقليـة الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابى : الأدب المقارن ، ص٢٨-٢٩ .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦-١٦٩٦) كاتبة كلاسـيكية فرنسية شهـيرة برسائلها لابنتها « كونتس دى جرينيان » .

(٣) Le Chevalier de Meré (١٦٠٧-١٦٨٤) هـو أنطوان جومبو ، كـاتب خلقى فرنسى ، يحـتكم فى مبـادئه إلى ذوق العصر السـائد ، أو ما يسمـيه الكلاسـيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦-١٧٠٥) زوجـة حاكم إقليم بـروفنس بفرنسـا ، كونت دى جرينيان ، وهى ابنة مـدام دى سيفينييـه السابقـة الذكـر ، وإليها كـتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبوييه (١٥٨٨-١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبوييه فى باريس نادياً من الكتّاب والشعراء ، هى وابنتها « جولى دالجين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً أنشىء عـلى مثاله كثير من الـنوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥-١٧٠٣) كاتب وناقـد فرنسى ، أثر برسـائله وكتـبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهـاة : « الأكاديميين » ، يسخر فـيها من أعضـاء الأكاديمية الفرنسية .

الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ؛ فليس له إلا أن يشترى الكتاب أو لا يشتريه ؛ فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ؛ وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ؛ ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلاً ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذ أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلاً لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون . فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجاءة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحا وإخصاباً ؛ ولكن العقائد فى القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لاتتزعزع : وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صدر عن

السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله ، كما لا يشك فى حق الملك الإلهى . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائر آدابه التى يتطلب رؤيتها من جديد فى الكتب التى يقرؤها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضى البعيد ؛ ومن الماضى البعيد كذلك تستمد الأسر الكريمة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ؛ وبما أنه ليس فى وسع المستقبل أن يأتى بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان فى الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال فى الزمان هو الماضى ، والماضى تَدّرجٌ فى مظهر « الأبدى » ؛ والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرةُ على أنها قديمة كى تُقبل ، وأن يُستلهم العمل الفنى من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتّاب من يقفون أنفسهم فى صراحة حرّاساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لا همّ لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتّاب مدنيين فى جميع

خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون بإقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ما سميناه آنفاً « القرينة » ، أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولابد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقرائه . وينتمى هؤلاء الكتّاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو البرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم فى ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية. ولا ينتظم هؤلاء الكتّاب - بعد - فى جماعة خاصة ، بل هم فى هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية . ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم فى القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية . وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا همَّ لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكتّاب (من رجال الدين) فى القرن الثانى عشر . ومن المحال فى ذلك العصر ذكر جمهور إمكانى متميز عن الجمهور الواقعى . وقد يتأتى **للابروبير** [1] أن يتحدث عن الفلاحين ،

(١) لابروبير La Bruyère (١٦٤٥-١٦٩٦) كاتب أخلاقى فرنسى ، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقى تيوفراست . =

ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقيم منه حجة على النظام القائم الذى هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عارٌ على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتّاب عن الجماهير بمعزل عنهم . ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتّاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتفى - بتجانس جمهور القراء - كلُّ تناقض فى روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزَّعين بين قراء واقعيين بغيضين لديهم وقراء إمكانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن منالهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذى يجب أن يلعبوه فى العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا فى العصور التى لم

= وكان لابروير يتحدث عن العادات فى عصره وينقدها . والمؤلف يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البائسين الأشقياء ، وننقل هنا هذه الصورة الفريدة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة فى الريف ، على سحنها سواد ، ترهقها غبرة ، وأمعنت الشمس فى إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها فى عناد لا يقهر ؛ ولها ما يشبه الصوت الملفوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها بوجوه كالناس ، وحقاً هم أناس . فى الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كى يعيشوا . ولذا يستحقوا ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم » انظر :

La Bruyère:*Les Caractères*,*XI*,28.

تُرْسم فيها هذه الرسالة فى وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قرائه - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أو لا يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف فى أمر صلاته بهم . ولكن كان لِكُتّابِ القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . وبِجهل الشعب بهم ، كانت مهنتهم هى وضع صورة لذلك الشعب بين يدى الصفوة التى تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هى فى نفسها جدال ومماراة ، ذلك أنها صُوِرت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصوِّر الذى يرفض كل مشاركة فى التبعة لنموذجه . ولكن - لكى يدرك الكاتب مجرد الفكرة فى رسم صورة هى فى نفسها جحود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلاً - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءه من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم عبئاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظرته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب

إليه نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبّتت تلك القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع جمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساده استقرار نسبى ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكانى فيها بحال حدودَ الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع - من مذهب دينى أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يُقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة توكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد ، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأدب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم

مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقي بنفس الأفكار في الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هي أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار في أسلوب رائع . وإذن فالصورة التي يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريدٌ ومشاركة في التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسانَ وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية . ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعني - تحت الرقابة الكنسية والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحي وزمني ، فالكاتب خالي الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية في تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذي يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد في ظاهره ، دون أن تُحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدّد معنى للتاريخ في امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد انقضى عهدها منذ أمد طويل ؛

ومـا دام الكتّاب قـد توصلوا فى العـصـور القديمة إلى درجـة الكمـال فى الأدب ، فإن النماذج القـديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو فى كل هذا على وفاق أيضاً مع جـمهوره ، ذلك أن الجمهـور الذى يعدّ العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامـتيـازات فى الشعب ، وأن شـغله الوحـيد هو العـقيـدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب ، والموت ، ومراعـاة أدب التقاليد . وموجز القـول أن صورة الرجل الكلاسيكى صـورة نفسية مـحضة ، لأن الجمهور الكلاسيكـى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجـانب النفسى جـانب تقليدى . فـهو لا يهـتم باكتـشاف الحقائق العميـقة الجديدة فى قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزّع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا فى المجتمـعات غير المستقرة ، حين يمتد جـمهور قـرائه إلى طبقات اجـتماعيـة كثيـرة . ولكن الصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهى غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هى تعبير فنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من المجتمع . فـيستمد « لارشفوكو » [1] من مـلاهى النوادى [الصالونات] مضـموناً لأمثاله ، وقالـباً . وما تبرير أحوال الضـمير عند

---

(١) La Rochefoucault (١٦١٣-١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاقى له حكم خلقية يغلب عليها طابع التشاؤم .

اليسوعيين [1] ، ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات [2] ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التى يدعو إليها « نيقول » [3] ، والنظرة الدينية إلى الشهوات ، لم يكن هذا كله إلا المادة التى استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتُستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التى كونها عن نفسه ؛ فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هى ، بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملهاة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هى القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض

(١) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت اولاً فى أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً فى فرنسا . وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وهداية الملحدين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح . واشتركت فى الشئون السياسية ، فاكتسبت عداء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية فى فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٢) جماعة من جماعات النوادى سرت فيها روح التأنق والولوع بالتكلف فى التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر موليير فى ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٣) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥-١٦٩٥) كاتب أخلاقى ، واحد كبار دير « بور رويال » ، وله « رسائل فى الخلق والتعاليم الدينية » .

الهُزأة من النبلاء والمحـامين وجماعة المتـحذلقات موضع سـخرية قط من وجـهـة نظـر مخـتلفـة عن وجهـة نظـر الطبـقـة الموجِّهة للشـعب ؛ إذ مـوضوع هـذه السـخرية دائمـاً هو هؤلاء المتـفردون الذين لم يهـضمـهم المجتـمع لما أخذ به نفسه من مـراسم الأدب . فهم يعيـشون على هامش الحياة الجماعيـة . فإذا سُخرَ من عدو المجتمع [1] ، فذلك لأنـه فرَّط فى المراسم المرعـية للأدب ؛ وإذا سُخـرَ من كاتوس [2] ومادلون [3] فذلك

---

(١) Le Misanthrope ملهاة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشـخصية الرئيسية فيها « ألسيست » الذى يبغض الرياء والتقـاليد الاجتماعية السـائدة فى الطبقة العالية من المجتمع ، فى حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع السيست بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهى صورة المجتمع فى التكلف والتدلل والمجـاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحـد رجال القصر السـيست رأيه فى قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغـيضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبـارزة ، وتحب « أرسينويه » ألسيست وتكيـد بذلك لمحبـوبته سيليمين ، مكـائد مستورة بقناع من الرياء الـكاذب الذى يسود المجتمع ، وتنتهى هذه العقبـات باجتماع ألسيست مع حبيبته سيليمين ، فيطلب منها أن تفصل فى أمر زواجهما ، على أساس أن يبعدا عن هذا المجـتمع ، فتتـردد ، فيهجرها . ويعـتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان فى ملهاة المتحذلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مـرة عام ١٦٥٩ - وهما فـتاتان إحـداهما أخت جورجيبوس ، والأخـرى بنت أخيـه ، يرفضـان الزواج لأن الخـاطبين لم يتأنقـا فى عبارات الطلب ، ولم يتحذلقا فى الخطاب . فيكيد هـذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا =

لأنهم أفــرطـوا فى تلك المـراسم . ويذهب فيلامنت [1] إلى مناهضـة الأفكـار الموروثــة فى شـــأن المرأة ؛ وســوقىّ [2] النبـلاء بغـيـض إلى الأغنياء من البـرجوازيين ، ممـن لهـم تواضـع المتكبـرين ، لما هـم عليـه من ثقــة فى مكانتهم العظيـمة ، مع علمـهم بضعـته ؛ وهو بغـيض فى الوقت ذاتـه إلى النبـلاء ، لأنه يريد أن يفـتح بالقوة باب الوصـول إلى النبل . ولا صلة تربط مـا بين هذا الهجاء الداخلى الـذى يمكن أن يسمى هجاء عضـوياً والهجاء الخطير الشـأن الذى قام به بومارشيه [3] ، وبول

= خادمـيهما فى مظهـر خاطبين يرضيان رغـباتهمـا فى التكلف وبهرج القول . فتـقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعروهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(١) فيلامنت شخصـية أدبية من شخصيـات عدو المجتمع ، ملهاة موليـير التى سبق أن تحدثنا عنها .

(٢) Le Bourgeos Gentilhomme ، ملهــاة لموليـر ، مثلت لأول مـرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخـل فى زمــرة النبــلاء عن طـريـق المال . ويحـاول أن تـكون له صفاتهم فـيتعلم الفلسفـة والرقص والأدب . . . ويتـعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثـراً دون أن يعـرف . ويرفـض تزويج ابنته من رجل كفء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفى سذاجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبـيل تركى ، ويتحدث أمـامه برطانة يوهمه أنها تركـية . وفى المسرحية سخـرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كـما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

(٣) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشبيليه » ، وهما ملهاتان لهـما مغزى سياسى ، وسبق أن قلنا كلمة فى الملهاة الأولى ، هامش ص١٤٤

لويس كورييه [1] ، وجول فاليه [2] ، ودى سيلين [3] ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الرادع الذى يسيطر به المجموع على الضعيف والمريض والجموح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكدودين .

والكاتب فى القرن السابع عشر من أصل برجوازى ، وذو شيم برجوازية ، وهو أقرب فى موطنه شبهاً بأورونت [4] وكريزال [5] منه بإخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛

(١) Paul Louis Courier (١٦٧٢-١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٢) Jules Vallès (١٨٣٣-١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يعد - فى بعض ما كتب - امتداداً لبومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حياته هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب فى الثقافة العامة (١٨٨١) والثائر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٣) L.F. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر فى آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٤) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة موليير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٥) Chrysale شخصية أدبية فى ملهاة موليير التى عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر موليير من حذلقة اللغويين والفلاسفة والمنجمين .

وهو طيع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محـترم لسلطة الملك ، سعيد لشغله مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته فى راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شىء قد قيل (١) ، وأنه لا ينبغى له سوى أن يردد ما قيل فى عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورةً هزيلة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يَدُرْ فى خَلَده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن فى دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرآة (٢) التى يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهى آسرة مورِّطة . فعلى الرغم من أنه

---

(١) إشارة إلى قول « لابروبير » : « كل شىء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة الاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون . أما العادات فقد انتزع خيرها واجملها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère:LesCaractéres,I,Pensée1

(٢) من هنا يبدأ المؤلف فى شرح فكرة جديدة ، هى أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكى – على الرغم من طابع المحافظة فيه – أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق صدق وصف الموقف النفسى ، فمهد بذلك – على غير وعى من الكتاب – لأدب الثورة فيما بعد .

قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متـملقة شريكة فى الإثم ، ذاتية أكثر منها موضـوعية ، وداخلية أكـثر منها خارجـية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عـملاً فنياً ، أى أن لها أساسـاً من حرية المؤلف ، وأنها دعـوة إلى حرية القارئ . ومـا دامت الصورة جـميلة فهى جـامدة جمـود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جـمالها يجـعلها بعيـدة عن مرمى الإدراك . فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المتـستـر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مـصوغة مـن المعانى الشائعـة فى العصـر ، ومما يثيـر عناية أهله من موضـوعات يهـمس بها المعاصرون وتربط ما بينهم كحبل سُرّى ، هى مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتـسب نوعاً آخر من الموضوعيـة . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تـراها الصفوة فى المرآة ، ولكنهـا كذلك الصورة كـما يمكن أن تتـراءى إذا حملـت إلى أقصى حـدود القـسوة . وليـست هى بموضـوع مسـجل لينظر إليهـا الآخرون نظرة مـوضوعـية ، لأن الفـلاح والصانع لا ينظران إليـها بتلك النظرة . ومـا عملية التـقديم الذاتى التى يختص بهـا فن القرن السـابع عشر إلا عـملية باطنيـة ، غير أنـها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حـدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح ؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر .

وقد لا يُتـساءل فـيهـا عن التعطل والاضطهـاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقـة ؛ على حين يرسم الكتّاب لتلك الطبـقة صورة نفـسية صـرفة . ولكن أنواع السلوك التلقائيـة حين تنتقل إلى حالة التـفكير المنطقية تـفقد

براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعوٌّ إلى تعرّفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيدر(١) : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب ». على شرط ألا يُفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب، ولكن وصف الحب تجاوزٌ له وتجردٌ سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شىء أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه .

وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق ، فعلينا أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقى جدير حقاً بهذا الاسم. ولا يعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الغث ؛ ولكن لمجرد أنه يقصد- فى صمت- إلى تقديم صورة القارئ للقارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية فى نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حُلت . وليس عمله فى الناحية الخلقية دون أى عمل

---

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد لخصناها ، وأوجزنا القول فى مغزاها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية ، ص٣-٤ ، ٩ .

«كاثوليكى». وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - فى الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج اندماجاً كلياً فى تلك الطبقة ؛ ولا جدال فى أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التى يكتب لها ، إذ أن أثره فى تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عالجنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزّق معركة جمهورَه الفعلى . وقد رأينا أنه كان فى استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد فى راحة من ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية فى داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجِّهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة فى التاريخ ، والجنة التى ما لبثت أن فقدها الكتّاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لابروبير

وفينلون [١] ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً فى بابه ، إذ فقدت الطبقة ذات السيادة ثقتها فى مذهبها الفكرى ، ووقف موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذيوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطانها . وما دامت لم تر فى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ؛ فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بُعد من كتابٍ روحيين ، فقد أضحى الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاد . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة وجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهى تريده - إذا اعتزم

---

(١) Fénelon (١٦٥١-١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من أشهر كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

عرض الحقيقة – ألا يحابيها فى شىء ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر : فبما أن مبادئها لم تظل – كما كانت – واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته – وهى التى تؤلف ما يسمى فى التعبير الماركسى « الطبقة الصاعدة » – تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكوِّن لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفى ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعانى سوى اضطهاد سياسى ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة فى شئون الدولة . وكانت سائرة فى هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادى على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فمثلت للكاتب – لأول مرة فى التاريخ – طبقة مهضومة هى جمهور فعلى . ولكن الفرصة

أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقـة المتيقظة القارئة التواقة إلى التـفكير لم تنتج حـزباً ثورياً منظماً ذا عـقائد خـاصة على نحـو ما أخرجت الكنيـسة من عقائد فى العـصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فـيما بعد - مـحصوراً بين عقائد تحـتضر لطبقة هـابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعـوراً غامضـاً بأن فكرتها قد استُلِبَت . ولهـذا تود أن تكون على وعى بنفسـها . حقـاً قـد يمكن اكتـشاف بعض معـالم التنظيم فى أفكار تلك الطبـقة : فمـن جماعـات الماديين إلى جمـاعات المفكـرين إلى جمـاعة الماسونيين الأحرار . ولـكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيـات للبحوث تنتظر من الأفكار أكـثر مما تنتج . وفى تلك الطبـقة كـان يُشاهد نوع من الكتابة شعبى محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهـواة لا يُعـدُّ منافـسة للكاتـب المهنى ، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه ، لأنه يدله على مطالب المجمـوع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجـوازية مقام صورة فى دور التكوين لجمهـور شعبى ، فى وجه جمهور مكوَّن من أنصـاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجـال الحاشية ومن الأجواء العاليـة فى المجتمع ، ولكنه لا يحتـفظ بمكانه إلا على جهد ممضّ : فكانت حال البرجوازية فى صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فنّ الكتابة ، ولأنهـا لم تتعلق سلفاً بأفكار خـاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شىء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجوٌ من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادلين من جمهوره حكماً فى المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشترى كتبه ، فهو يكتسب منهما كليهما . وقد كان أبوه برجوازياً ، وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعى ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطَهدٌ مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها . ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يُوفَّ القول حقه بعدُ فى أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقى إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين فى طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهى الخروج الطبقى الموضوعى والذاتى . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البرجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبته إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامنٍ يُذكر مع ابن عمه المحامى ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائقه حتى وطرائف أسلوبه من الحاشية

وطبقـة النبلاء . ومع ذلك أضحى المجـد - هذا الأمل الأثير لديه والذى يكرس له عمله - فكرة زلقة غامضـة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدثه بأن الجزاء الحق للكاتب هو أن طبـيباً نكرة من مدينة « بورج » [١] ، أو محامياً مغموراً فى « رانس » [٢] ينكبان سراً على قراءة كتبه . ولكن هـذا الاعتراف الغـامض من جانـب جمهـور لا يعـرفـه إلا قليلاً هـو أمر لا يؤثر فى نفســه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافـه فكرة تقليدية عن الشهـرة هى أن الحاكم هو الذى يجب أن يقدر مـواهبه . والسمـة الجلية لنجـاحـه هـو أن تدعـوه ملـكة مـثل **كاترين** [٣] ، أو امـبراطـور مـثل **فريدريك** [٤] إلى مائدتهما . ولم يكن مـا يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة الـعليا - له من المعانى الرسمية العـامة ما للجوائز والأوسمة التى تمنحـها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحـتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعى فى عـلاقـات الإنسان بالإنســان . ثم إن الكاتب - خاصـةً - مـسـتـهلك دائم فى مجـتمع من المنتـجين . وهو طفيلى طبـقة طفيليـة . فـهـو فـى موقفـه يتـصـرف فـى المال تصرف الطفـيلى . إنـه

---

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ ك.م. جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) **كاترين** الثانية أو الكبـرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩-١٧٩٦) وقـد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمته .

(٤) **فريدريك** الثانى (١٧١٢-١٧٨٦) ملك بروسـيا ، وكـان مـحبـاً للعلوم والآداب ، واستضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحبتهما إلى عداوة .

لا يكتسبه ، إذ ليس ثمَّ معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ؛ بل هي – على الأخص – ترف . ومع هذا يظل – حتى في بيت الملك – محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقد وخز ديدرو – في محادثة فلسفية من نار – أفخاذ امبراطورية روسيا حتى أدماها . ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره بأنه ليس سوى متفيهق متطفل . وما حياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضَرْبه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعاني من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمنة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو محلقٌ محوّم ، وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب ، وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعيني البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من

خارج طبقتهم بعينى النبلاء ، وقد احتفظ فى مقاسمة هؤلاء وأولئك فى مآثمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم فى مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه فى شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير فى مجتمع موحد الاتجاه . وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحوّلة إلى أنقاض ، شأنه فى ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيح للأدب بذلك أن يؤكد - فجاءة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أى مع القوة الدائمة التى تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتّاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التى خرجوا منها ، كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التى أوتهم ؛ وبهذا اختلط الأدب بالسلبية ، أى بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التى تحولت إلى أنقاضٍ أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة ، بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاور الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكى الأدب نماذج رائعة ، فى كنف ملكية جدٌّ متمسكة بالمسيحية ، قلما كان يثير اهتمامه مراعاة

الحقيقة فى نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه ؛ إذ فى العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن فى الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التى تنفذ فى كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة عامة ، وأصبحت هى الفكرة المقوِّمة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة فى هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التى تنبه فيها الوعى ، وكانت أداتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتاج التاريخى إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزى ، ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً فى موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعى فكرى ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكتشف هو فى نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعى مطلق غير مقيد

بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى . وكان الأدب الذى تحرر به عملاً تجريدياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجار كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفى القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شىء فى مرحلة انتظار ليُصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق فى تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية فى قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التى يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هى تلك التى كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدى . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة فى الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثة أو تقليد للقديم .

والشيء الذى كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه فى أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلمْ ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعى الطبقى لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملذات والمزاعم والمخاوف ؛ والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم الطبقى ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً ، فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يتطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته . من أين ، إذن ، أتت المعجزة فى أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للاطراد التاريخى ، حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى ستتجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعدُ فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جدّ عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف

موقف المعـارضة من العمال والفـلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ما تتـطلع إلى أن يُعترف لها بحق المعارضة فى الحكم ، لأنها كـانت فى خير مـوقف تستطيع فيـه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التى كانت فى دور الإعـداد هـى ثـورة سـياسـيـة . ولـم يـكن هـناك مـذهـب ثـورى ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم فى أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرروها به ، ويلبلبوا خواطرها قروناً طويلة . وسيحين الوقت - فـيما بعد - لإحلال مـذاهب أخرى محله . ولكن البـرجـوازية - فى ذلك الوقت - كـانت تتطلع إلى حـرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية . ومن هنا خدم الكاتب مصـالح الطبقة البرجـوازية حين طالب لنفسه - بـوصفه كاتبـاً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولـم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولـم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفى عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قـد يطالب الكاتب بحرية الـكتابة مع ضـمـيـر مدخـول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شىء آخـر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التـفكير كأنها أحد الامـتيازات ، ويراها آخرون وسـيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصـير مـوقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيـه الدفاع عنه . ولكن فى عشـية الثورة كـان الكاتب يتمتع بحظ عـجيب بِحَسْبه فـيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يغدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، لضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المجيدة المعوقة بما يخترقها من قمم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردها « بليز سندرار »[1] في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » : « إلى من أملّهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال » . فمر بخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة

---

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسري معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ ، من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي المسمى « المذهب التكعيبي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامي السبع » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) ، ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

واحدة واحدة تعثر عليـها فى أى كِتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عـمل من أعـمال التحرير . وربمـا كان للأدب فى القرن السابع عـشر كذلك وظيفـة التحرير ، ولكنها ظلت مـحجوبة وضمنية . أمـا فى عهد مؤلفى الموسـوعات فإن الكاتب لم يعـد يقصد إلى تحرير عليـة القوم من أهوائهم بتصويـرها لهم بدون محاباة ، بل إلى الإسهام بـقلمه فى تحرير الإنسان من حيث هو إنســان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجـهـه من نداء إلى جـمهـوره البـرجوازى سوى تحـريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه فى نفس الوقت إلى الطبـقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلـى النظر فى ذات أنفسهم ، ثم إلـى التخلى عن امتيـازاتهم . وموقف روسو [(١)] يشبـه إلى حـد كبيـر موقـف « ريتشارد رايت » الذى يكتب للمـسـتنيرين من السـود والبـيض فى وقت معـاً : فروسـو أمام النبلاء شاهـد عليـهم ، ويدعو فى الوقت نفسـه إخوانه من الدهماء إلـى أن يكونوا على وعى بأنفســهم . ولـم يكن الاستـيلاء على الباستيل الحدث الوحيد الذى هيأت له أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديدور

---

(١) J.J. Rousseau (١٧١٢- ١٧٨٠) الكاتب الفرنسى الشـهير ، مـهد بكتابتـه للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله هامش ص٥١ من هذا الكتاب .

(٢) Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى شارك فيها ، وتغلب على العقبات الكثـيرة التى نشرها فى عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحـديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكـتب نقد كثيرة ، كما يعد مـن أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفـته . وهو مثل روسو من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

وكوندورسيه [1] ، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس [2] .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كـل صلة له بطبقته فى الآصل ، وكان يتحدث إلى قـرائه من الأعلى عن الطبيعـة الإنسانية العالميـة ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجـه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيـما هم فيه من سوء ، كلاهمـا مما يمليه عليه محض كـرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبـة ، وبهذا يكون الكاتب قـد واجه التـبعة وأعـذر فيـما لـم يكن مقبـولاً من أمره بوصفه طفيليـاً فى مجتمع عامل ؛ وبهـذه المواجهة وهذه الهبـة التى لا مقابل لهـا ، غدا على وعى بتلك الحـرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخَلْق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجـردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغى أن نفهم أنه تقـمص الكاتب الروحى كما وصـفه « بندا » ؛ لأنه مـادام

---

(١) Condorcet (١٧٩٤-١٨٤٣) فيلسـوف وعالم من علماء الرياضـة والاقتصـاد وكان يعتقـد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقـدمها تقدمـاً لا حدود له . وسجن فى عهـد الإرهاب فى الثورة الفرنسـية ، وكتب فى سـجنه كتـاباً يؤرخ فيه لتـقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٢) يوم ٤ من أغـسطس عام ١٧٨٩ يوم مـشهـود فى تاريخ الثورة الفـرنسيـة ، فيـه أقر مجلس الأمة l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

موقـفـه فى جوهـره موقـف نقـد ، فـمن الضـرورى أن يكون لديه شـىء مـا لينقده ؛ وأول مـا كـان يحضـره من الموضوعـات لينقـده هى النظم والمزاعم والتقاليـد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعـبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضى - التى كانت تحـمى صرح العقائد السائدة فى القرن السـابع عشـر - قد تصدعت وتقـوضت ، فقد أصـبح الكاتب يدرك فى رسـومهـا بعـداً جـديداً من أبعـاد السلطـة الزمنيـة : ألا وهـو الحاضر . وكانت الأجيال السـابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كـذلك عنه إلا مـبدأ غـامض . وإنما كان يعـرف أن هذه الساعة من العيش - التى هو بصـددها والتى تحاول أن تفلت منه - ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنهـا بحال نظير أجلّ الساعات خطراً فى العهد القـديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حـاضرة مثل هذه السـاعة التى يعـلم أنهـا فرصـته ، وأن عليـه ألا يدعـها تهـرب ؛ ولهـذا لا يدير الحرب التى عليه أن يشـهرها يقصد بها أنها إعدادٌ لمجـتمع مقبل بقدر ما هى عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذى يجب إعـلانه على الفـور ، وهذه المزاعم البـاطلة هى التى يجب هدمهـا حالاً ، وهـذه المظلمة المعـينة هى التى يجب محـوها . وقـد عصمـه من المثالية ولـوعه بالحاضر على هذا النحـو : فهو لا يقتصـر على التأمل فى

المعانى الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح » (١) تدخل الكتّاب فى الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر فى محاكمة ، أو بالاختصار : مقسمين على أن تكون السلطة الروحية فى الشارع والأسواق والمناجر والمحاكم . ولم يكن الكتّاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها فى كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب فى تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة فى الضمير الأوروبى . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القومية من أقرانه ، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليهم ما يلمحه دونه من انتظار تواّقٍ غير واضح الصورة ، ومن رغبة من جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة ؛ فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

---

(١) La Roforme هى حركة الإصلاح السياسية والدينية التى تمت فى أوروبا فى القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية فى عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوثر » ومن اتبعه .

وقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوارية - وطالما تمناه الكتّاب ما وسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم فى كل شىء ، حتى فى مضمون الأدب نفسه ؛ حتى ليمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجواريين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شىء هدفاً جميلاً ، مادام ثمّ ملايين من الناس حنقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية ، أصبح الدفاع عن الأدب مسلاة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفى نفس الوقت فقد الكتّاب وضعهم الممتار ؛ وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصدع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتّاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل

لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بما يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذى الوجهين الذى كانوا يلعبونه ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالاً جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترَى هى فى الإنتاج الأدبى عملاً لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد مُنحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجبة لا تُرى أبداً وجهاً لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجد فى شىء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهاً لوجه بدون عون

الكنيسة . ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازى - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير - فى القرن التاسع عشر - تعبيرا عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره فى النقد ، وكان هذا هو مصدر ما له من خلاق واعتداد بالنفس فى القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفى يديها السلطة - فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقى الجدل ممكناً فى صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة إقطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً فى إدخال عنصر تحكمى فى الأخلاق الدينية ،

مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك . فالبطل الديني هو دائماً يعقوب [1] في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئه العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة ، بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شبهاً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإمعان فيها . فكان ذوو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشى الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يرهب شيئاً بقدر ما يرهب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر :
La Génése: La Lutte avec Dieu,23-33.

يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هى الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر فى خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القِيمة الشفافة عن أسرارها، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازى لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس ، فكانت تبدو له الحقيقة المادية فى شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط - ما امتد به النظر - بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد فى جوهره منحصر فى استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور إجمالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكارٍ ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب : وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك

العقـول . وفى مدى هـذه العـملية الهـضميـة الفسـيحة تسـتكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومـثل هذا التـفـاؤل على طرف النقـيض من إدراك الـكاتب لفنه : فالفنان فى حاجـة إلى مادة غير قابلة للهـضم ، لأن الجمال لا يذوب فى أفكار ؛ وحـتى إذا كان ناثراً يؤلف بـين الكلمات - بوصـفهـا علامـات للمعـانى - فإن أسلوبه يفـقد سلاستـه وقوته إذا لـم يكن على شـعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيـد فى عمله الأدبى عالماً يدعمـه بحرية لا تنفد ، فـذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسيـاً بين الأشياء والفكرة فى ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا فى أنهـما كليهما لا يـسبر لهما غـور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحـراء أو الغابة لحكم العقل فلن يـكون ذلك بتحويلهـما إلى الفكرة التجـريدية للصحـراء أو للغابة ، ولكـن بإضاءة جوانب الموجـود بما هو موجود [1] ، بوصفه مـوجوداً فيمـا له من كثافة ومن أثر فى المـقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتـية الوجود غيـر المحدودة . ولهذا فـإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنـه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتـاجه ، أى لشىء من الأشياء لا يسـتسلم استسـلاماً كلياً للتفكيـر ؛ ثم لأن الكاتب قد نفذ فيـه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة ، بل وفـى قيمتها كذلك . ومن

---

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما ، بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان [1] للنزول إلى الفكرة .

---

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها فى العالم الخارجى ، لأنها مشروع إنسانى فى موقف خاص، هو موقف الإنسان أو العامل فى أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هى الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث فى نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه فى الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على ان هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهم فى هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والمتفاعل معه . وفى هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - فى معناهما السابق - نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس - مثلاً - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير . وهى لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطلبوا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشبه بينهم وبين الواقعية الاشتراكية - من هذه الناحية - إلا شبهاً سطحياً ، انظر : J.P.Sartre:Situation,IIIP.144 - 163.

وانظر كذلك كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص٣٨٩-٣٩٩ .

وسمة البرجوازى التى يُعرف بها هى جحـوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الـطبقة البرجوازيـة . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلـى طبقة مختـصة بمميزاتها ، أمـا البرجوازى فإنه يؤسس سلطتـه وحقه فى الحكم على ما اسـتطابه من عوامل النضوج التى خـوله إياها طولُ تملكه للثروات فى هذا العـالم . على أنه لا يقبل من عـلاقات تركـيبيـة إلا بين المالك والشىء الذى يملكـه ؛ أمـا ما عـدا ذلـك فـهو يـبـرهن على أن الناس متشـابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظـمات الاجتماعـية ، ولأن كلاً منهم - مهما تكن درجـته فى المجتمع - ذو طبيعـة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحـداث العارضة التى لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتمـاعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقـة تركيبيـة يكون كل عامل فيـها تقليداً عـارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم فى طبـيعته الإنسانية وحـدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلى يربطهم فـيـمـا بينهم ، بل الذى يربطهم هـو مجـرد تشـابه فى العلاقات الخارجـية . ولا يعتد البرجوازى إلا بنوع العلاقـات النفسية بين الأفراد الذين حـصرهم فى دائرة دعايتـه التحليلية ، ثم فـرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبـرجوازى سلطان مباشر على الأشياء ، وعـمله الجوهـرى هو ممارسة التأثيـر فى الناس ، ولذا كان همه الوحيـد الإرضاء والتـخويف . وتسـيطر على سلوكـه مراسم الحـفاوة ، ومبـادئ التهـذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مـثل الدمى التى

يلهى بهـا . فإذا أراد أن يتعـرف بعض التعرف عـواطفهم وأخـلاقهم ، فذلك لأن كل عـاطفة تبدو له مـثل خيط يحرك بـه تلك الدمى . وكأنما يتعبد البرجوازى الطموح بكتابٍ مضـمونه فن الوصولية ، أما ما يتعبد به البرجوازى الغنى ففن السيطرة . فالبرجوازية تعد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً فى النظام الاجتماعى . وكل ما تتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان فى القـرن السـابع عشر - مقصـوراً على التـحليل النفسى . على أن هـذا الجانب النفسـى كان دعـوة تطهـيرية إلى الحـرية فى أدب « كورنى » و « باسكال » و « فـوفنارج » [1] . ولكن التـاجـر يحترس مـن حرية عملائه ، وكذلك يحترس المحـافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس ويحكموهم ، فيـجب تيسير حكم الإنسـان تيسيراً أكيـداً بوسائل هينة . وبالاختصـار يجب أن تـكون القـوانين التى تتـحـكم فى النفـس حاسـمة لا استـثناء فيهـا . والحاكم البرجـوازى لا يؤمن بحرية الإنسان أكـثر مما يؤمن العالـم بـالمعجزة . وبما أن خلقـه نفعى فالدافع النـفسى لديه هو - أساساً - المصلحـة . فلم يعد قصد الكاتب فى عمله التـوجه بدعوته إلى

---

(١) Vauvenargues (١٧١٥-١٧٤٧) من علماء الأخـلاق الفرنسيـين ، وهو فى تفاؤله على ثقة بالقلب الإنسانى ومـا يعمره من عواطف . وقد أثر فى الرومانتيكيـة بفلسفته العاطفية .

الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الجد [كما فى باسكال] هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شىء . فلم يعد يُطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة ، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - فى وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة وإلى البرهنة على ما فى النظم من حكمة ، ورسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات . ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث ، واختيرت له الدواعى النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشترى كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد اغتيل اغتيالاً . فمنذ « إميل أوجييه »[١]

---

(١) Emile Augier (١٨٢٠-١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاه ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى . منها « صهر السيد بواربيه » ، و « الوقحون » ، و « الفتاة المغامرة » . . . وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

حتى « مارسيل بريفو »[1] و « إدمون جالو » [2] - مع من يندرجون فيهم من « دوما الابن »[3] و « بايرون »[4] و « أهنى » [5] و « بوردو » [6] - وجد مؤلفون ليوقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذ صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

---

(١) Marcel Prévôt (١٨٦٢-١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : « أنصاف العذارى » و « رسائل نسوية » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Edmond Jaloux (١٨٧٨-١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤-١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه : « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الغريبة » . . . وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Ed. Pailleron (١٧٤٤-١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملاهيه روح فكاهة جذابة . ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الشرارة » - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ohnet (١٨٤٨-١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٦) Henri Bordeaux كاتب من كتّاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة » (١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و «الحزان» (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبّت معالمه مدى نصف قرن . فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ ، كانت وحدة جمهور الكاتب فى أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ، ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح - إذا واتى الفنان مرة فى حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسبهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب . ففى القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورَين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار فى الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، ببعثها لهذه الثنائية فى الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرجوازى مع مطالب الأدب . وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكانى يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته . ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت

قد تقدمت بعض التقدم ، فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد - فى سبيل مصلحته - أن يخلق الثنائية فى الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة . فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إيحاء بجمهورهم الإمكانى ، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطربت بها أطراف المناطق البرجوارية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يُضْفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه ، هذا إلى أنهم - خاصة - ليسوا من سلالته . « فجورج ساند »[١] بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الأمبراطورية ؛ وحتى « ميشليه »[٢] - وهو ابن أحد أصحاب المطابع -

---

(١) George Sand (١٨٠٤-١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتّاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفسى والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية ، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى « ألفريد دى موسيه » . ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨-١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى . انظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا : الأدب المقارن ص٢٣٠-٢٣١ . وكذا كتابنا الرومانتيكية ص١١٣-١١٤ .

كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة ليون أو من عمال النسيج فى مدينة ليل . فاشتراكيتهم - إذا كانوا اشتراكيين - هى نتاج آخر للمثالية البرجوارية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كانه الجمهورُ الذى اختاروه . وربما كان لهوجو حظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبى الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوارية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفى للاقتناع بذلك مقارنة ما منحته الجامعة - وهى ذات طابع برجوارى - من أهمية للكاتب « ميشيليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك ما منحته تلك الجامعة « تين » [1] الذى لم يكن سوى متفيهق مهين ، أو « رينان » [2] الذى يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للاسفاف والقبح . وقد تركت البرجوارية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها فى مطهر

---

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية فى النقد الأدبى شرحناها ونقدناها فى كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التى أثرت تأثيراً كبيراً فى البارناسية والواقعية الأوروبية ، انظر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠-٥٨ ، ٢٣١-٢٣٢ ، ٣٦٣-٣٦٤ .

(٢) Renan (١٨٢٣-١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها: « حياة عيسى » و «مستقبل العلم» و «أصول المسيحية» و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر ص٤٨-٤٩ .

لا جزاء فيه . « فالشعب » الذى كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتّاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعتهم ومصيرهم . وليس منهم - فيما عدا هوجو - من ترك فى الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شُدت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعدُ لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطيعة أن تستغرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم فى الدفاع عنها فى منطقة التجريد . وأياً ما كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برءوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التى انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء فى العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملبس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مريبة لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدَّة والضغينة أكثر مما يمليها الكرم ، فهى تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن فى القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التى يطالب بها الأدب من

الحريات السياسية التى يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب – ليكون ثائراً – أن يكشف عن طبيعة فنه فى ذاته ويجعل من نفسه ترجماناً لمطالبه النظرية . فالأدب ثورى حين تكون الثورة التى فى دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التى يدافع عنها الكاتب فى مقالاته والقصصى والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون فى المطالبة بالحرية السياسية التى يتمتعون منها بحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتى لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير فى تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك – على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً – القضاءَ على استغلال الإنسان ، وسنرى – فيما بعد – أن هذه المطالب نفسها هى من جنس المطالب التى يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فنهم ظاهرة تاريخية محددة ، أى النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض – فى الوقت ذاته – أن يخدم المذهب الفكرى

البرجوازى ، فأقام نفسه مستقلاً فى مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريدياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو فى ذاته المذهب الفكرى ، فأفنى نفسه فى توكيد استقلاله ، ولم يكن يجادله فى ذلك الاستقلال أحد . ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك فى أن الكاتب كان فى استطاعته أن يكتب - يصاحبه التوفيق - فى أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازى ريفى ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكد « فلوبير » - من وقت لآخر - وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوبير - شأنه فى ذلك شأن جميع معاصريه - مديناً فى تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان (١) ولسنج (٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه فى

(١) Winckelmann (١٧١٧-١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألمانى . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف فى عصره فى موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) كاتب ألمانى ، وناقد متبحر. كتب فى فن المسرح يقصد إلى خلق وعى جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطنى خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Laoçoon، باسم كاهن « أبولو »، وفى الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت، وعنده أن الشعر يمتاز بتصويره ذى الطابع الزمنى، لا المكانى، فهو أكثر صلة بالحياة، وهو على =

مختلف أحـواله عبارة عن التعدد فى الوحدة . فـكانت الغاية هى التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغايرة فى الشىء الـواحد ، وفرْضِ وحدة صارمة عليها عن طريق الأسـلوب . وليس للأسلوب الفنى سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »[١] : فهو عنـدهم طريقة خاصة لتـوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن ، أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطـالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابـة ؟ ويبـدو برودون[٢] فريـداً فى تنبُّـه بتلك العلاقـة ، وماركس طبعاً ؛ ولكنهما لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً فى كشفه عن اسـتقلاله - هو فى نفسه موضوع نفسـه خاصةً . ومرت بذلك

= رأس الفنون : « بقدر مـا تفضل الحـياة لوحات الصـور ، يفضل الشـعر الرسم » . ونظرته هذه كانت ذات تأثير كبير فى فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . انظر كتابى : الأدب المقارن ص٣٥٨ . ومقالاً لى فى مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(١) Goncourt همـا الأخـوان : إدمون (١٨٢٢-١٨٩٦) وجول (١٨٣٠-١٨٧٠) ، كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان فى المؤلفات . ومن قصصهما : « جرمينى لاسيرتو » و « رينيه موبيرين » ولهما دراسات فى فن القرن الثامن عشر . وفى فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٢) Proudhon (١٨٠٩-١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعـاة لفلسفة اشتراكية فى القرن التاسع عشـر . وهـم يدعون إلى مـجتمع لا يعتمد فيه الفرد على مـا يملك ، بل على مـا يبـذل من جهـد . وهؤلاء على طرف النقـيض من دعـوة ماركس . وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدى ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوى . فلو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير فى ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوفقوا بين فنهم وما يمكن أن تتفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم فى فنهم على حسب المطالب الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتّاب نَحواْ ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم ، ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع فى خطر الاستلاب [1] .

ولهذا أبى الكاتب – عن طيب قصد – أن يمتهن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذى يقع بين الثورة الفعلية التى تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التى يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هى التى تتطلع إلى الحكم هذه

---

(١) الاستلاب Aliénation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحوله إلى غيريته .

المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمعن فى السمو بالنواحى الفنية تجعل كل المؤلفات التى تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتّاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له فى طبقة دنيا - يحكم على تلك القطيعة أن تبقى فى منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره فى ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل فى دوره تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هى التى تقرأ له ، وهى وحدها التى تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم فى ذلك أمراً ، فهو يحيا مع نفسه فى سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد - فى الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ما شاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة فى أمر الجمهور الذى اختاره لنفسه عن مواربة ، يزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو

صلاة ، أو محاسبة للضمير ، أو أى شىء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المألوف أن يُشبه نفسه بمن يتخبطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح مايكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوارية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل فى حقها فى الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق « فلوبير » إذ بعد ثورة « الكومون » [1] ، ثار فى نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص فى بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعى عليها ، وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوارية طبقة اضطهاد ، وفى الحق لم يَعدَّها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به فى عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوارى والكاتب الرجيم [2] على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامى فى ٢٨ مايو من نفس السنة .

(٢) انظر هامش ص٦٩-٧٠ رقم (١) .

والثانى عن نفسية آثمة . عندما يصرخ فلوبير مثلاً بأنه « يسمّى برجوازياً كل من يفكر فى خسة » ، فإن تـعبيره فى تعريفه للبرجـوازى تعبير ذاتى ومـثـالى ، أى فى مـدى مـا يرى من حـدود مـذهـب فكرى يزعـم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمــة قيّمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتمردين إلى القطيع ، وكـذلك القلقين فى أماكنهم الاجتمـاعية ، الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موهماً إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتى - أن يَسلب البرجوازى - من حيث هو - كلّ ما له من صفات ؛ حتى إذا مـارسوا فى خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، اسـتطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيـازاتهم فى راحة من الضـمـيـر ، على حين لا يزالون يسكنون فى مـســاكن البـرجـوازيين ، ويتـمتـعـون بما يتمـتع به البـرجوازيون من دخـل ، ويغشـون النوادى البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر ، فقـد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وبهـذا يَسّر الكاتـب لإخـوانـه حـيلة تسـمح لـهم على أية حـال بالاحتـفاظ براحـة الضـمـير ، إذ أن سمـو النفس له مجـاله المفضَّل فى ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جـهتين : فهى لا تشف عن عـلاقة حقيـقية بالجمهـور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجـمهور من المتخصصين . ومادامت حكومـة الناس والأموال قد تُركت للبرجوازيين ،

فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتّاب . فكان جمهور «ستاندال» يتمثل فى « بلزاك »[1] ، وجمهور « بودلير » [2] فى « باربای دورفيلى » [3] ؛ وبودلير بدوره يُمثل جمهور « بو » [4] . واكتسبت النوادى الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى « حديث الأدب » فيها همساً فى إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة. بل إنه استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين: فكان القوم يمدون يدهم ـ عبر الأجيال ليصافحوا

---

(١) Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية فى الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ٣٥٧-٣٦٠ .

(٢) Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر هامش ص٦٩-٧٠ من هذا الكتاب ، ثم انظر المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ٣٥٧-٣٦٠ .

(٣) Barbey d'Aurvilly (١٨٠٨-١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتّاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩-١٨٥٢) شاعر وناقد أميريكى ، به تأثر بودلير تأثرا عميقاً .

« سرفانتس » [1] و « رابليه » [2] و « دانته » [3] ، منضمّين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتّاب - بدلاً من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية ، أو نادياً كل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخاً ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تُختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون فى العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ما هو زمنى وما هو روحى إلى تعديل بعيد الغور فى فكرة الكاتب عن المجد الذى يتطلع إليه : ففى عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم

---

(١) Cervantès (١٥٥٧-١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير فى تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لخصناها ، وشرحنا وجوه تأثيرها فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص٥٧٣-٥٧٥ .

(٢) Rabelais (ولد حوالى ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية فى تجديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يبث فلسفته فى ثنايا قصصه المرحة . ومن قصصه الشهيرة جار « جانتوا » و « بانتاجروئيل » .

(٣) Dante (١٢٦٥-١٣٢١) كاتب وسياسى إيطالى . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبينا وجوه تأثيرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث فى كتابنا : الأدب المقارن صفحات ١٤٢-١٤٩ ، ٢٦٠ .

الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفور فى مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول فى القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهوماً عام ١٨٨٠ » [١] ، « سأكسب قضيتى فى الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته فى ممارسة عمل عالمى ذى أثر فى نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن فى الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء – فى مستقبل غير محدود – إلى أسطورة التعويض الذى سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجمهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تساءل فى أى نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لذّ لهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم فى عالم لاحق أوغل فى الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » ، وهو الذى لم يضق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده فى أن المجتمع قد دخل فى فترة انحلال لن تنتهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى فى حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقّع – فيما يتعلق بماضيه – عَقداً مع عظماء الموتى ؛ واصطنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً فى أمر انتزاع نفسه

---

(١) كلمة مشهورة لستاندال .

رمزياً من طبـقته . فـهو فى الهواء ، غريب عـن عصره ، مسـتوحش ، مستحق [1] للعنة . وليس لكل الأدوار التى يلعـبها سوى غـاية واحدة : هى التحـاقه بمجـتمع رمزى ، له صـورة الطبقة الأرسـتقراطـية فى النظام القديم ؛ ومـألوف فى التحليل النفـسى أطوار التوفيق بـين حالى الكاتب قديماً وحـديثاً ، ولنا فى الأفكار الفنية منه أمـثلة كثيـرة : فالمريض الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتـاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكـذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لكى ينتقل من طبقته ، انـتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبـقة النبلاء كلها ، وبما أن خاصة طـبقة النبلاء أنها طفيليـة ، فقد اختار الكاتب لحيـاته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيلى . وسيـجعل من نفسه شهـيداً للاسـتهلاك المحض . وهو ، كـما قلنا ، لا يرى أية مـساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فـهو يحرقها ، إذ أن النار تطهّر كل شىء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لـم يكن دائماً على ثراء ، وهو فى حاجة إلى أن يحيا حـياة طيبة ، ولذلك استن لنفسـه حياة عجيـبة : تجمع بين العسر والإتلاف ، ويقـوم فيها الاسـتهتار المقصـود رمزاً لما حُرِمَهُ من كرم الجنون . ولا يجد خـارجَ نطاق الفنِ نبلاً إلا فى ثـلاثة أمور : فى الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقول «نيتشه» -

---

(١) انظر كذلك هامش ص٦٩-٧٠ من هذا الكتاب .

أخطـر لعبة ؛ وفى الأسـفار كـذلـك ، لأن المسـافر شاهـد دائـم علـى ما يرى ، يمضى من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً فى واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب فى مجتمع عـامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ؛ ثم فى الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال .

ونجد عند الكاتب مـا كان فى المجتـمعات الأرسـتقراطيـة من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقـائه غير نافع - شأنه فى ذلك شأن رجال الحاشية فى النظام القديـم - ولكنه يـريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحـرق ويفسد ، مـقلداً حرية الاستهـتار من الأمراء الذين كـانوا يمرون بمواكب صيـدهـم فى حقول القـمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التى تحدّث عنها « بودلير » فى أقصوصته النثرية التى عنوانها : « الزجّاج » [1] .

ومـا لبث أن أحب علـى الأخص الأدوات التى أسىء وصـفـهـا ، القاصـرة عن أداء مهمتـها ، أو التى لم تعد صالحـة للاستعمـال ، وقد غدت نصف مـفقـودة بما نالته الطبـيعية منهـا ، فهى صورة هزلية لصـفة الآلية . ولـم يكن من النادر أن يَعدَّ الكاتب حيـاته الخاصة أداةً ينبغى أن

---

(١) فى هذه الأقصـوصة يحكى بودلير كيف اسـتدعى هو بائع زجـاج ليصعـد إليه من الشارع حتى الشقة التى يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه فى استهـتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

تُحطم ، وهو فاقدها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعى ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً فى انعدام النفعية انعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية - منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما فى ذلك الواقعية والبارناسية - متفقة على شىء واحد : هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقن شيئاً من المعلومات ، ولا يعكس أى مذهب فى الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب « فلوبير » و « جوتييه » [1] والأخوان « جونكور » و « رينار » [2] و « موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التى تتلوى فيها الفروع السود من كرَم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها . وهم - برقودهم فى غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى - يتجاوزون حدود هذا العالم ، ويمحونه فى سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن فى قلوبهم

---

(١) Théophile Gauthier (١٨١١-١٨٧٢) شاعر وصحفى وناقد فرنسى ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤-١٩١٠) من كتّاب القصة الفرنسية الذين لهم شىء من طابع الرمزية .

خاصة غريبــة تكفل للصور التى يرسمونها أن تظل مـجذبة كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفســهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهـادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقـدمون إلى السماء بصورة المجـتمع المحيط بهم . فحـوادث العالم - فى ذلك الأدب - ذات مظهر موحد ، تبدو فيــه أسيرة شباك الأسلوب الغنىّ . فلها بذلك طابع الحيدة . فتبدو وكأنها « الوضع [1] بين أقواس » . فالواقعية هى نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال ، كما فى قول بودلير : « جميلة مـثل حُلم من حجر » [2] . والمؤلف - بوصفه كـاتباً - ، والقارئ - بوصفه قارئاً - ليس كـلاهما - بعد - من

---

(١) إشـارة إلى عملـية الوضع بين قـوسـين فى مـذهب الظاهرات للفـيلسـوف الألمانى هوسرل . ويراد به عزل مضمون من المضمـونات الفكرية ، بحيث يمتنع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجـود . « فكل ما يوضع بين قوسين من الشىء موضـوع الفكرة يبدو من جانـب الشخص كأنه تعليق للحـكم » . فالمبدآن مـعناهما واحد فى مسلك الوعـى المنطقى . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خـاصة فى دراسة الظاهرات على العالم الموضوعى فى جملته . وهذا المبـدأ لا يلغى شيئاً من العالـم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقـائدنا النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتى الذى يعد زائفاً كل شىء يســتطاع تصور أقل شك فيـه ليحاول إقناعنا بأن مـا نعده حقيـقة ليس سوى وهم .

(٢) البيت الأول من قصـيدة : « الجمال » لبودلير فى ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أنا جميلة ، أيها الفانون ، مثل حلم من حجر » . انظر :

Baudelaire: "Fleurs du Mal", XVII.

هذا العالم ، إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذا فى شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنى أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك فى هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحى التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون - فزعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى فى شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبى ، فى عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنسانى . ومَرَدّ ذلك أخيراً إلى الأمل فى خلق أدب تجريدى هو لب الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به فى هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكّر بشىء فيه ، ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديز سانت » (١) . وهنا كذلك اضطراب الحواس

(١) ديز سانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسى ويسمانس (١٨٤٨-١٩٠٧) وهو فيهما رمزى . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين فى مسلكه (انظر هامش ص٦٩-٧٠) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد شفاءه فى حياة الترف البعيد عن الإغراق فى التكلف ، ثم فى =

اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ؛ ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من ثلج ، فى مؤلفات « مالارميه » – أو صمت « مسيو تست » [1] الذى يَعدّ كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شيء إيجابى ، بل هى جحود كلى للسلطة الزمنية . فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى ، والروحيةُ طفيليةٌ غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها ؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده فى حين استهلاكه . كان « فلوبير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبارته الموضوع ، وتوقعه فى فخها ، وتفقده الحركة ، وتقصم أوصاله وتقفل عليه منافذها ، وتتحجر فتحجره معها ، فهى عمياء صماء لا شرايين فيها ، وليس بها نفَس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الجملة التى تليها صمت مطلق ؛ وهى تهوى فى فراغ

= الشهوات ، ويزيد إرهاقه حتى يصاب بالجنون ، ويرى أن ثقافته ودراساته قد ردته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

(١) انظر هامش ص٤٩ من هذا الكتاب .

أبدى ، وتجتذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لا نهاية له . وتَّمحى كل حقيقة - عقب وصفها - من قائمة الإحصاء ، لِتُتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تسحق الحياة ، وتستبد بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وقلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطئ لإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن المحتم أن تنتهى إلى العدم المحض . فالطبيعة فيها فى حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال ، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل » [1] لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل فى الماء ، لا يشاهد

---

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويستر فقره فى الثقافة بجسارته ، ويبدى فى وصوليته عقلية جافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا فى قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين فى عصره .

صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما اكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملاً ، فهناك جمال الماضى ، لأنه لم يعد له وجود ، وجمال الفتيات المحتضرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جمالٌ فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهى الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبير ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ؛ فالموت فى كل مكان : أمامنا وخلفنا ، حتى فى الشمس وعطور الأرض ، وما فن « موريس باريس »[1] إلا تأمل فى الموت : فلا يكون الشىء جميلاً إلا إذا كان « قابلاً للاستهلاك » ، أى أنه يفنى فى حين يُتمتع به .

والوحدة الزمنية التى تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملاهى الملكية إنما هى اللحظة ؛ لأنها تمر ، ولأنها فى نفسها صورة الأبدية ، وهى بمثابة جحود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يُلقى بكل شىء إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا الإدراك - فى إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته فى أنه إنتاج

---

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢-١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموتى فى قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

يختص به الكاتب المستهـلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليـد قرن مَثلت فـيه الطـبقـةُ البرجـوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلـين . ومن المدهش أنه يستعير أمثلته لشـخصياته من الاستهلاك : ففيلوكتيت [1] يسلم قوسه ، والثـرى ذو الآلاف مبذّر غاية التبذير فى أوراقه المالية ، و « برنار » يسرق ، و « لافكاديو » [2] يقتل ، و « مينالك » [3] يبيع أثاث منزله .

---

(١) فيلوكتيت Philoctète يقصـد المؤلف هنا قصـة نشرها أندريه جيد عـام ١٨٩٩ ، وهى تدور حول أسطورة فـيلوكتيـت أحكم الرماة فى حرب طروادة ، وقـد أصيب ببعض سـهامه هو نفسه ، فنـتن جرحه حتى تركه أصـحابه بائساً ، وبعد عـشر سنين يعلم اليونانيـون أنه لا نجاة من حرب طروادة إلا بسهام فـيلوكتيت ، فيـذهبون إليه ، وقد لجا بمعجزة . ويتحايلون كى يسـامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألفت من قبل مسرحيات عديدة فى الموضـوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحـمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيـد يتخذ من الموضـوع دعاية لخلقه الذى يدور على قطع كل عـلاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش فى سـلام روحى تام . وقصته فى صورة حوار بالغ المدى فى بلاغته .

(٢) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ وفيها يمثل البطل الفكرة التى اشتهر بها فى أدبه أندريه جيد ، وهى العمل المجانى أو الذى لا مبرر Acte gratuit – فيأتى بجرائم ليس لها مبـرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه فى أثناء السفر برميه من نافذة القطار .

(٣) انظر هامش ص٤٩ .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب **بريتون** (١) بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالى هو النزول إلى الشارع بمسدس فى اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يستطاع » . وهذه هى نهاية الشوط لمراحل طويلة منطقية فى تتابعها : ففى القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ؛ وفى حكم البرجوارية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضفى عليه - خطأ - صفات الأقنوم (٢) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعدداً براقاً . وقد كتب أيضاً « **بريتون** » : « لا يولى السيريالىُّ عناية كبيرة . . . لكل ما ليست غايته تلاشى الفرد ليصير دخلُه مشرقاً فى عمى ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » . ولم يبق فى النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيريالية : فقد كتب الكتّاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله فى التقاليد الأدبية ، وفى استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغداً الأدب - بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً - عدوَّ نفسه ؛ وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبى ، فاستحكمت بذلك العقدة .

---

(١) ممن أسسوا حركة السيريالية ، انظر هامش ص٣١ ، وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٢) أى الصفات الإلهية .

وفى نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف فى الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبقرية لتكون بديلاً من الحق الإلهى فى عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف فى أقصى حدوده ، وهو أكداس من حطب يحترق ، ذو لهب يضئ ويأتى على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن للذلك الجمال ، وله باسمه حقُّ المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا أخر لتغذية اللهيب ، وخاصة من النساء ، فإنهن سيثرْنَ عذابه ، فيجاريهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يتمنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، اكتفى بقبول القرابين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب زمن ضمير . يروى « **موريس ساكس** »[1] أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد **بأناتول فرانس** ولوع وإعجاب ، أنفق ثروة طائلة فى تأثيث مسكنه المسمى « **فيللا سعيد** »[2] . وحين مات قال **أناتول فرانس** فى تأبينه : « كان مولعاً بالأثاث ! يا للخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوتَ فى استحواذه

---

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم للفيللا التى كان يسكنها **أناتول فرانس** .

على أموال البرجوازى ليحيلها إلى دخـان . وفى الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أى مـبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأمـكنت محاسبته . ولكـن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

وفى نهـاية القـرن ظل فى هذا كله نوع من الاخـتـلاط والتناقض . ولكن فى عهد السيريالية - حين استـثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحـة مبدأ براءته الكـاملة من كل مسئـولية . حقـاً لم يوضح الكاتب أسبـاب هذه البراءة ، بل احـتمى فى أدغـال الكتابـة الآلية [1] . ولكن الدواعى واضحة . فـأرستقراطيـة الكتّاب الطفيلية استـهلاكية مـحضة ، وظيفتها الدأب على إحراق أمـوال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم

(١) الكتابة الآلية L'Ecriture automatique وسيلة الكتابة عند الغـلاة من السيرياليين . يدعون فـيهـا إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حـالة سلبية مـا أمكن ، ثم يلقى بما يتوارد علـى ذهنه على الورق ، دون تفكير فى مـوضوع خاص ولا فى صـياغـته . وذلك لإثارة اللا شعور والاغـتراف من عجائبـه التى لا تنتهى . وفيهـا يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللا شعـور . ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge : A. Breton et les Donné es Fondamentales du Surréalisme, p. 125-189.

لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فمعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار ، وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبراؤه من نتائجه .

وقد تركت الطبقة البرجوارية الأمر يسير فى مجراه ، مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعنيها فى كثير أن يحتقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، مادامت هى جمهوره الوحيد ؛ وهو لا يتحدث إليها ، وهى موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينهما . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجواريون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوارى مسف فى تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوارية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدائه ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها ؛ ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مُسْتلبٌ ؛ وبالاختصار : هو متمردٌ وليس [1] بثائر .

---

(١) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرد . أما الثورة فهى طلب تغيير النظام إلى ما هو خير فى نظر الثائرين باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى الثائر إليها . وفى مكان آخر يطيل المؤلف فى أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر :

J.P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution.

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم فى الجرم : إذ من الخير لها حصرُ قوى الإنكار والجحود فى فن لا طائل من ورائه ، وفى تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون فى خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعوه الكاتب مجانية الإنتاج الأدبى . فبينما تلك البراءة فى نظر الكاتب هى لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ما هو زمنى ، إذ البرجوازيين يعدون العمل المجانى عملاً فى جوهره لا مضرة فيه ، بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلوا أدب « بوردو » [1] و « بورجيه » [2] ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً فى وجود كتاب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة ، فتهيئ لهم فرصة للراحة هم فى حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازى أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفنى حتى فى حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به فى أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبنى على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعى - وقد طاب له أن يظل

---

(١) انظر هامش ص١٩٥ .

(٢) Paul Bourget (١٨٥٢-١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو من أعضاء الأكاديمية الفرنسية . ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسى » و « شيطان الظهيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية فى قصصه .

منكوراً - أن يخطئ قراؤه فى فـهمه . ومادام الأدب على يديه قـد أضحى ذلك الجحـود التجريدى الذى يأكل بعضـه بعضاً ، فعليـه أن يتوقع من الآخرين أن يبتسموا لأقذع ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جـحوداً خالصاً للعقليـة الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما فى أكثر كتب العصـر من إيغال فى النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغـها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهـم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يبذل من جهد فى وضع حجاب بينه وبين قرائه - لايفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب برجوازى مبلبل الخواطر ، يكتب لبرجـوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لـهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سـوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنيـة ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فـهى تعبر عن اختيـار أعمق وأصدق ، وعن ميتافـيزيقية غامضة ، وعن علاقـة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فـمهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذى اختاره الكاتب مشوباً بمرارة الأسى ، فإن قواعـد القصة الفنية فى القرن التـاسع عشر تعطى الجمـهور الفرنسى صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل فى البـلوغ بها درجة الكمال . وقد اتفق ظهـور هذه القواعد الفنيـة فى نهاية العـصور الوسطى مع ظهـور أول وعى للتفكيـر عرف به

المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث ، ودون أن يفكر فى وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبى ، أو اجتماعى على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعى لمادة أدبه ، ولسبق وجودها فى المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان فى تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذى يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحكيها شفوياً كان يعرضها كتابة . وقلما كان يخترع . وإنما كان يتأنق فى عرضه ، فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالى . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقدها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكتشف - فى وقت واحد - عزلته عن المجتمع عزلة تكاد تكون آثمة ، ومجانية عمله ، كما اكتشف جانب الذاتية فى الخَلْق الأدبى . ولكى يدارى ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكى يبنى أساساً لحقه فى الكتابة ، أراد أن يضفى على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصةً من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره ، فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً فى كتبه عن طريق رواة تقليديين رووا القصة شفوياً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعى . وذلك مثل أشخاص

الديكامرون [1] الذين يقربون - بحالة نفيهم الزمنى - قرباً عجيباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قُصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية ، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا فى فم واحد ، أو فى شباة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التى تدرك العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى بدوره فى وساطته ، وتتمثل تلك الوساطة فى راوية خيالى . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة - تُقدم للجمهور - خاصة رئيسية هى أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير ، أى أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفاة ؛ وبعبارة أوضح : لا تتراءى إلا من خلال الأفكار التى كونها الكاتب عنها بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن يظل زمن الملحمة - التى هى وليدة مجتمعها - هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضى . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سرفانتس » ، وحتى القصص الفرنسية فى القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها

---

(١) وهى مائة قصة للقاص الإيطالى بوكاتشيو ، كتبت حوالى عام ١٣٥٥م ويحكيها عشرة من الفتيان والفتيات فى عشرة أيام . ففى كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

جمعت فى طريقهـا ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهـجاء والخرافة ومن الصورة [٧] . فظهـر مـؤلف القـصـة فى الـفـصل الأول يعلن قـراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيـقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ؛ ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص فى المرتبة الثانية التقى بهم الراوية الأول ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلى ليـقصوا مآسيهم الخاصة بهم ، وهذه هى الذاتية الثانية ، ومردهـا فى ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مـرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفـهام فى المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمـر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كانت الدهشة قد عـرت الراوية من الحوادث التـى خلقها لنـفسه ، فـإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه ، بل لا يزيد على أن يخبرهم بهـا . أما مؤلف القصة فإنه مقـتنع بأن الحقيقة الوحـيدة فى كلامه هى أن يقـول ، وأن يحيا فى عصـر مهذب ، قـام فيه كذلـك فن للحديث ، ولذلك يُدخل فى قصـته محدِّثين ليـبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقـول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو منْ الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليـها جزءاً من جِدتها وسورتهـا ، ولكن أكثرهم اتبع فى الفن القواعد المثـالية التى تتلاءم مع المثالية البـرجوازية كل الملاءمة . وبعـض مؤلفـين غير متشابهـين فيما بينـهم ، أمثال « باربـى دورفيلـى »

و « فرومينتين » (١) لا ينفكون عن استـخدام تلك القواعد . فمـثلاً يجد المرء فى قـصة « دومينيك » ذاتيـة أولى هى العمـاد لذاتية ثانيـة ، وهذه الأخيرة هـى عمـاد القصـــة . وأوضـح ما تـكون الطريـقـة مظـهراً عنـد « موباسان » ، فبنية قصـصه الصغيرة لا تكاد تتغـير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة ، وهم - عادة - مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه فى حجرة استقبال عـقب العشاء . فهو الليل الذى يقضى على كل شىء من جهد وعاطفة . ينام فـيها المهضومون كما ينام المتـمردون ، فالعالـم ملتف فى كفنه ليتـنفس التاريخ . وتحت كرة من نور المصباح مـحوطة بالفناء ، تظل هذه الصـفوة ساهرة مـشغـولة بشعـائر حفـاوتها ، فإذا كـانت بين أعضائهـا مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنـا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مـشغـولون بالمحافظة على ثقـافتـهم ومظاهر عاداتهم ومـراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون

(١) Fromentin (١٨٢٠-١٨٧٦) ، وخيـر قصصه هى قـصة « دومينيك » التى يشـير إليهـا المؤلف ، وهى قصـة تحليل نفسـى لشـخصياتهـا. وقـد نشـرت عام ١٨٦٣ . وبطلها « دومينيك » الذى يحكى القـصـة ، وقع فى « حب مادلين دورسيل » التى كانت زوجة لألفريد دى نيفر. ويبوح به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تُواسيه ، ولكنها تكتشف أنهـا تحبه . فتعترف له ، وتقصيه عـنها بهذا الاعـتراف الذى كان عقبة دون وصالهما لحرصها علـى طهـرها. ويرثـى « دومينيـك » لحالها ، فـيترك باريس إلى مـزرعته حـيث يصبح عمـدة القرية وزوجاً وأباً .

العواطف ؛ كل شيء يرمز إلى البرجوازية المستقرة فى نهاية القرن ، تلك البرجوازية التى لم تكن تفكر فى حدوث شيء ما ، والتى كانت تعتقد فى أبدية النظام الرأسمالى . وآنذاك يقدّم لها الراوية ، وهو رجل متقدم فى السن « رأى كثيراً ، وقرأ كثيراً ، ووعى كثيراً » ؛ وهو فى تجربته محترف : طبيب ، أو رجل حرب ، أو فنان ، أو « دون جوان » . وقد وصل فى الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المرعية الجانب الميسورة المنال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ما سبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذى يرويه ؛ فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى فى شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبوه أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبلة قصيرة الأجل لا تلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، محتل كل مكان ، يُنظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد فى يوم صائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التى عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون فى إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ ما يفزع ذلك المجتمع البرجوازى . فالقائد والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما فى مادتها الغُفُل التلقائية ، وما هى إلا تجارب استخلصوا عصارتها . فهم

يؤذوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تعبير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتغيير . ثم أليس التغيير - وهو الصورة الشخصية للأحدوثة - فى نفسه مظهراً من المظاهر ؟ فالمرء فى شرحه له يرد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقعاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالِم القرن التاسع عشر - على حد تعبير مايرسون Meyerson [1] - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد - عن خبث بين الحين والحين - أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلاق ، عادل - بعناية - بين العناصر الثابتة فى التغير ، كما فى قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن فى وجود نظام مسببٍ وراء ما لا يستطاع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذى نشّىء فى هذا المجتمع المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند « بارمينيد » [2] ، وشأن الشر عند

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب Réalités et Identités .

(٢) Parménide (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م.) فيلسوف إغريقى . وفى قصيدته التى عنوانها : « فى الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود، غير متحرك .

« كلودل » [1] . وعلى فرض وجـود الشر ، فلن يكـون سوى اضطراب ردى فى نفس لم تتلاءم مع بيئتها .

فلم يقصـد الكتّاب إلى دراسة التغـيرات الخاصة بالنظم الجـزئية فى داخل نظام دائم التغير ممثل فى المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة فى الحركة التجـريدية لنظام منعزل نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتـحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه فى حقيقـته المطلقة . وفى المجتمع المستـقر - الذى يفكر فى خلود نظامه ويحـتفل له بفـروض المراسم المرعـية - يثـير المرء شـبح الاضطراب فى الماضى ، ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق محاه دفعـة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به درجـات الأسبـاب والقوانين الأبدية . وفـى هذا الساحـر - المتحـرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما ، والمـتعالى على جمهوره بمعارفه وتجاربه - نتعرف الأرستقراطى المحلّق الذى تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا فى الطريقة القصصية التى استخدمها «موباسان» ، فلأنها تحتوى على الأسس الفنية التى سار عليهـا مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصريه وأسلافهم المباشـرين ومن أتى بعدهم . والراوية ماثل فيها

---

(١) Paul Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) سياسى وكـاتب وشاعر كان معه أعضـاء الأكاديمية الفرنسية . وهو يـنتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصـة فى أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكنا - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يختفى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد أُلقى به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذى يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر فى كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجلاً ناضجاً هادئ المشاعر قد شاهد الحالات المروية . فواضح مثلاً أن « دوديه » (١) قد تملكته عقلية قصاص النوادى التى أكسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التى يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب فى أحاديث المجتمعات المرحة اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخرية ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعيه : « واهاً ! ما أشد ما خاب أمل تارتان ! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب . . . » (٢) ؛ وحتى الواقعيون من الكتّاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن فى جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة فى

---

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠-١٨٩٧م) من إشهر كتّاب القصة القصيرة الفرنسيين .

(٢) هذه العبارة من قصة « تارتاران دى تاراسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس دوديه .

الماضى ، وهو ماض محتفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتى معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماض اجتماعى ، لأن الأحدوثة ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هى فى دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن أنتهى .

وإذا كان حقاً ما زعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضى بعثاً شبيهاً بالمشى فى النوم - من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى ما لا نهاية له ، حتى لتمكن حكايتها فى جملة ، كما تستطاع حكايتها فى مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة - أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع - بما اشتملت عليه من ضغط شديد فى الزمن متبوع باستعراض مطول - هى ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحيانا يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات فى كآبة الأوصاب . . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوءا بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر فى خلدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما فى نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته فى عدم قابليته للاعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التى يفضى بها إلينا - بما دخلها

من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير - تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ، فغالباً ما تُقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانيل مثل كل الشباب . . » « كانت إيف امرأة حقاً فى أنها . . . » و « كان مرسييه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة فى البيروقراطية . . . » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبْلى ، ولا ناتجة عن طريق العيان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية فى الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل فى نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف فى الحقيقة ؛ بل يزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهى تغيرٌ موضعى وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة فى الماضى ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يتهدده من أخطار ، وله خلقه

الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجرى به من تغيرات موضعية ؛ وقد اقتنع بأنه وراء قُوَى التاريخ ، فلن يحدث له أبداً شيء ذو بال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع . ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازى فى أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الآداب عادة فى المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً فى الحياة مناقضا لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويتأبى على الاندماج ، وليست له أمنية حتى فى أن يُقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة فى أعمق بِنية لها وفى « أسلوبها » .

ولا ينبغى لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحت إلينا

طريقتـهم ، على الرغم منهم ، بأن انعـدام المبرر أحـد أبعـاد العالم التى لا تتناهى ، وهدف من أهداف النشاط الإنســانى الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكتبـهم تشف عن دعـوة يائســة إلى حـرية هذا القــارئ الذى يتظاهرون باحتـقاره . وقد دُفع أدب الجـدال إلى غايته القصـوى ، حتى أخذ يجادل نفسه بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمتاً قاتم اللون ، وتـراءت سماء القـيم خلف العقليـة الجادة خـاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو فى خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا فى الإنسان علاقـة وثيقة وخفية مع العلو الإلهى . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى فى تلك السن غير ذى جدوى ، لا تبعة عليه ، معولاً فى المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائله ، ويبذر فى مال أسرته ، ويشترك فى تقويض عالم الجد الذى كان يحـمى طفولته . وإذا كنا - بعـد لا نزال نتذكر ما أجـاد فى شرحـه « كايوا » [1] من أن العيـد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فـيه الجماعة الأموال التى جمعتـها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، وتبيد للذة الإبادة ، فإننـا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذى

---

(١) Roger Caillois من الكتّاب الفرنسيين المعـاصرين ، ولد عام ١٩١٣ . وفى بحوثه يعنى بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدنية ولكن ينقدها نقـداً قاسياً ، فى حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معـاصريه كأطياف الغروب ، ويحـلم بمجتمع منظم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على مـا يشبه الأنقاض . ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صخرة سيزيف » .

كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة فى الاقتصاد والتوفير - بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنائزية ، فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت فى نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذ أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له فى السيريالية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها فى مجتمع قد بالغ كل المبالغة فى بقائه مقفلاً علي نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شيء فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لكان قد سار فى طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد فى المجتمع أدباً محتفظاً باستقلاله ، كما كانت عليه الحال فى القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور فى خلد أحدٍ انتزاعُ ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق فى جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية فى التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك بين الضرورة المادية فى اختيار الإنسانَ موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوبه قوة من

نفســه ، لأنه كان سيتــوجه به إلى جمــهور منقسم على نفــسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضــمير الطبقــة العاملة بالتشــهير بظلم البــرجوازيين على مشــهد مــنهم ، لانعكست فى كتــبه صــورة عالمه ، ولعــرف كيف يمــيز الإتلاف – الذى هو صورة مشــوهة للكرم – من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القــارئ حراً من كل قيد ، ولكان قد تجــاوز الشرح التــحليلى النفــسى « للطبيــعة الإنســانية » إلى التــقدير التركيبى للأوضــاع الاجتماعية . ولاشك أن الغاية كانت منيــعة أمامه ، بل كادت تكون مســتحيلة ، ولكنه أخطأ فى تطلبها . فمــا كان ينبغى له أن يكلف نفــسه جــهداً لا طائل من ورائه فى ســبيل الإفــلات من قــيود الطبقات الاجتماعيــة كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عَلٍ ؛ بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفــسه برجوازياً فى ذيل طبقته ، قد ربطــه بجماهير الدهمــاء المظلومة تكافُل المصالح . ولا يصح أن ينسينا ما اكتشفه الكاتب – من طرق للتعبــير عظيمة الشأن – أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئوليتــه تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المــهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختــلاف وجــهــات النظــر ، وتنوع المؤلفات بين الجمــاهــير ، على إيجــاد ما يُطلق عليه ذلك الأسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجمــوعة مذاهب واضحــة متناقــضــة فيما بينهــا ذات أسس منطقية ؛ ومما لا شك فيــه أن الماركسيــة كانت ستنتــصر فى هذه الحــالة ، ولكنها

كانت ستصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة ؛ لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تنتصر - أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروفٌ ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » (١) ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « الكومون » (٢) ؛ ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السلبية فى فلسفة « هيجل » التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محواً كلياً أحد حدّى التناقض . ولن يفى القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العارى من المجد : فغدت لا حياة فيها حين أعوزها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها ، وظلت دائمة الصراع والتحول - لتنتصر وتغتصب أسلحة غرمائها - فكانت قد دُعمت بأسس من الفكر ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوارية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتصمين على بعد شاسع منها .

هل للقوم فى أن يعتقدوا بأنى على علم بما فى هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمى ، ولكن يلزم للخوض فى شرحها كتاب ضخم ؛ وقد مررت فى شرحى

---

(١) انظر هامش ص٢٠٢ .

(٢) انظر هامش ص٢٠٥ .

أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التى شـرعت على أساسها فى هذا التـحليل : إذ أن هذا التحليل يـفقـد كل معنى له إذا نُظر إليـه على أنه محـاولة ، ولـو سطحيـة ، لعـمل شـروح اجتـماعيـة للأدب . فـكما أن « سبينوزا » يرى أن الفكرة فى دوران قطاع زاوية قائمة حـول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نُظر إليها فى استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحـتويها وتكملها وتبـررها ، كذلك هنا : تظل هذه النظرات تحكمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفنى الذى هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا تستطاع الكتابة بدون جمـهور وبدون أساطيـر : جمهـور معين صنعـته الظروف التاريخـية ، ومجمـوع من المزاعم تتعلق إلى مدى جـد فسيح بمطالب هذا الجـمهور . وبالاختصار : المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كـتـاباته ، ككل مـشروع إنسـانى ، تحـتـوى على ذلك الموقف وتحـدده وتتجاوزه فى وقت معاً ؛ بل إنها تشـرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم فكرة دوران القطاع . وخـاصة الحرية الجـوهرية والضرورية أنهـا ذات مـوقف خـاص . ولن يضـيـر الحـرية وصف ذلك الموقف . ومذهب « جانسينيوس » [1] وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض

(١) Jansenius (١٥٨٥-١٦٣٨) أسقف مدينة « إبرس » ، مؤسس مـذهب الجانسينية ، وهو مذهـب دينى يقرب من مـبادئ « كالفن » الإصلاحـية ، وينكر حـرية الإرادة الإنسانيـة ، ويؤكد جبريـة القـدر والفيـض الإلهـى . ودخلت مبادئ الجانسينية دير =

فى الشعر الفرنسى ، ليست من الفن ؛ بل هى فى نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بُنِىَ فن « راسين » ، لا عن طريق الخضوع لها وتجرُّع ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من الحمق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يخترعها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هى خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصاريع ، ومكان القافية فى بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال » [(١)] ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه فى قالب فرضه عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكى نفهم ما لم تستطيع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هى فيدر [(٢)] ، ما علينا إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أى

= « بور رويال » فى باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد فى الخلق والتمسك بالفضائل . وقد عظم نفوذه فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يعتنقه كتّاب العصر جميعاً . وممن لم يعتنقوه موليير ولافونتين . وهنا يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية فى أدبه .

(١) انظر الهامش السابق .

(٢) مسرحية راسين التى سبقت الإشارة إليها هامش ص١٦٧ .

التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما اتصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التى اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب فى العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور فى الدور الذى يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبى حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التى تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا - ضرورةً - أن تكون الأفكار التى يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهى تحتوى دائماً على شىء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضلالاً إذا وُقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة فى الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبى خاص يتجاوز - فى بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التى يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل فى بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً فى العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعم فى شىء أننا نؤرخ للآداب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبى فى العصور الأخيرة بغية الكشف فى نهاية استعراضنا عن الجوهر

الخالص للعمل الأدبى ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذى يتطلبه جوهر العمل الأدبى .

أقول إن الأدب فى عصر معين يُستَلب [1] إذا لم يصل إلى الوعى الواضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولا شك أن الإنتاج الأدبى فى هذه الحالة يتجاوز فى ناحيته الفردية هذا الاستبعاد ، فكل كتاب فى هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب فى حدود الضمنية لايتجاوزها. وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثانى عشر فى صورة أدب غير تجريدى ، ولكنه مُستلَب فهو غير تجريدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهرى على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس محض عن غير وعى

---

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة Aliénation ، وهى كلمة مألوفة فى النقد الحديث .

بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب فى حال الاستلاب ، أى بما أنه - على أية حال - الانعكاس المحض للهيئة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعى بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكى ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيءَ المباشر . فهو بذلك يستردُّ ملكية العالم ، ولكن بضياع نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لئلا تهلك مع العالم الفكرى . لذلك رأينا - فى الأمثلة الثلاثة التى درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقده ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان فى الأول عينياً مستلَباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار فى القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح - فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين - السلبية المطلقة ، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع ، حتى لم يَعُدْ له من جمهور : كتب « بولان » [1] يقول :

---

(1) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ . وفيه ينعى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب فى حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالماً مقدساً كما عرفته العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغى أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليرى فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السيريالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه =

« يعرف كل امرئ أن فى عـصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذى هو حقاً غير جدير بالقـراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذى لا يقرأ » . ولكـن يُعدُّ هذا نفسه تقدمـاً : ففى نهايـة عزلة الأدب عن كبرياء ، وفى قمة سلبيتـه باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً فى هذا التعبير المريع الذى يتردد فى استخفاف : « ليس هـذا سـوى أدب !! » ؛ ثم فى هـذه الظاهـرة الأدبية التى يسـميـها نفس « بولان » : الإرهاب [1] . وقد تـولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى نشأت فيـه فكرة المجانية الطفـيلية والفكرة المضادة لها ، وسـار فى طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبـيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - العقدة الإرهابية عـقدة ثعـبانية . ويمـكن أن نتبين فيـها الأمـور الآتية : أولا : اشمئزازاً جد عميق من العلامـة ، بمقدار ما تفضى إليه من تفضيل الشىء المدلول عليه علـى الكلمة الدالة [2] على أية حـالة ، ومن تفضيـل العمل على الكلام ، من تفـضيل الكـلمة المقـصود بهـا شىء من الأشيـاء على الكلمة المقصود بـها معنى من المعانى ، مما يؤدى فى الحقيـقة إلى تفضيل

= العجائـب والجريمة . . . حتى غدا رجال الأدب مـثل الفتيات أسـيرات أهوائهن . . . ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(١) انظر المرجع السابق .

(٢) سـبق أن شـرح المؤلف فى الفـصل الأول أن النثر فـى جوهره عـلامـات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلاً من التضحية بالحياة فى سبيل الأدب . ثالثاً : فى تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل فى الأدب . وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة فى أمر فقده استقلاله الصورى - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ فى التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم فى حدود ما وراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كى نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس [١] كافة ، ولكنا لحظنا بعد ذلك [٢] على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالى والجمهور الواقعى تولدت فكرة العالمية المجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم فى مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التى يتصرف فى حاضرها . فالمجد الأدبى يشبه على الأخص « العَود الأبدى » [٣] عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك

(١) هذا هو موضوع الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٢) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٣) العود الأبدى Le Retour Eternel فى أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند الكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع =

نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق فى الزمان (رجوع الإنسان السِّرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين فى القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين فى القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البدهى أن الإطلاق فى المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره فى حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل فى تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيُّل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد فى حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجدُ الأدبى عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذى كان المجدُ غايته التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأحياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب

= الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون فى عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد فى فلسفة نيتشه الذى أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مادامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

يمكن أن يمتد حتى يشـمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضـرورة - تحديد ما تلاقيه كـتبه من صدى في الـوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالمجد في أندية المستـقبل المجردة - وهو حلم مسـتحيل أجـوف في إطلاقه - يفكر ، على العكـس من ذلك ، في مدة مخصـوصة محدودة يعـينها هو بنفسه لاختـيار موضوعـاته ، فلا تفصل بذلك ما بينه وبين التـاريخ ، بل إنها تبين عن مـوقفه المحدد في عـصره ومجـتمعه . وفي الحق كـل مشروع إنساني يمتـد إلى جزء من المستـقبل بحسـب ما يتضـح من مبادئه ذاتـها . فحين أشـرع في زرع الأرض أضع بذلك أمامـي سنة كاملة من الانتظار ؛ فـإذا أردت أن أتزوج فمـشروعي يضع بين يدي فجـأة أمر حياتي كلهـا . وإذا انطلقت في شئون السـياسة فقد رهنت بهـا مستقبـلاً يمتد إلى ما بعد موتـي . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار في تمني الخلود المتوّج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكـثر تحديداً : فصمت [1] البحر كانت الغاية منه أن يفضي بالفرنسيين إلى رفض التـعاون مع العدو الذي كان يغريهم بمعاونتـه . فلم يكن لتفوقه - ولا لـلجمهور الخـاضع لذلك النفوذ - أن يمتد إلى مـا وراء عهد الاحتلال . وسـتظل كتب « **ريتشارد رايت** » [2] حية مـا دامت مسألة السود قـائمة في الولايات المتحدة . فليـس قصدنا ،

(١) انظر ص١٢٩ - ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص١٣٨ - ١٤٢ من هذا الكتاب .

إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلى عن بقاء ذكراه بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل فى الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلكى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن فى سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً فى إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا فى التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا فى مجتمع خال من الطبقات . ففى هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان فى العالم . ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضىء من الجمهور الواقعى ، لذلك كان الكاتب هدفاً لخطر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى المعيّن لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى ، لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور

ومن أجل قارئ غير محـدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان فى عصر الكاتب ومن أجل قراء مـن معاصـريه . وبهذا يُقـضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعيـة المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفـه موقفهم فى مجتمع لا انقسام فيه . فـهو يتحدث عن نفـسه حين يتحدث عنهم ، ويتـحدث عنهم حين يتحدث عـن نفسه . ولن تدفعه كـبرياء أرستقـراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره لـيشهد بما هو عليـه أمام الأبدية ؛ ولكن موقفـه ، والحالة هذه ، موقف عالمى ، ولهـذا كان سيعبر فـيه عن آمال الناس جميعـاً وعن مثار غضـبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبـيراً عن جوانب نفسـه كلها ، أى لن يكون فى تعبـيره بمثابة مـخلوق ميتـافيزيقـى على شاكلة كاتب العـصور الوسطى ، ولا مـثل حيـوان سيكولوجى عـلى طريقة الكلاسـيكيين من الفرنسيين ، بـل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتـمع ، بل يكون بمثابة مجمـوع كلى ينبثق من العالم فى صمـيم الفراغ . ويكون الأدب فى هذه الحالة إنسانيـاً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البدهى ألا يسـتطاع العثور فى مثل هـذا المجتمع على شىء ما يُذكَر ، ولو من بعـيد ، بالتفرقة بين ما هو زمنى وما هـو روحى . وقد رأينا حقاً أن هذا التقـسيم إلى روحى وزمنى يتفـق ضرورةً مع استـلاب الإنسان ، ونتيـجة لذلك مع اسـتلاب الأدب . وقد أرانا ما قمـنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتـجه دائماً

إلى معارضـة سواد الناس فى حرياتهم الممكنة بجمـهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه فى خدمـة الخير والكمال الإلهى ، أم فى خـدمة الجمال أو الحق ، فـهو دائماً فى جانب الفئة الظالمة . فهـو كلب حراسة أو موضع سخرية ، وله الاختيار بينهـما ، وقد اختار « بندا » عصاة السخـرية ، واختار مارسيل Marcel (١) وجار الكلب ؛ وهذا الاخـتيار من حقـهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهره ، فإن الـكاتب سينشره فى العالم بين الناس دون أن تكون له طبـقة مـن الطبقـات ، ولا مدرسـة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه فى السمو ، وبدون إسفـاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحى غير قابل للإدراك .

ومن جـهة أخـرى تعـتمـد الروحانيـة على مـذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية فى دور الـتكوين ، واضطهادٌ عندما يتـم تكوُّنها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعى الكامل بنفسـه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولـن يعرف - بعـد ذلك - هذه القـوة الدافـعـة التى صرف بهـا أسلافُه أنظارهم عن العالم ليتـأملوا فى سماء القيم الثـابتة ، وسـيـعلم أن عـمله ليس فى عـبـادة مـا هو روحانـى ، ولكن فى منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس لـه معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانيـة والتجديد سوى هذا العالم المتعـدد الألوان المحسوس

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف .

بما له من ثقل وكثافة ومناطق عـامة ، وبما يغمره من أحدوثات ، ثم هذا الشر القاهر المقـوِّض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضـاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه وفى أقوى حالات واقعيته أى وهو غُفلٌ ، متصبب عـرقاً ، كريه الرائحة من محض ما يجرى فى حاضـره ، ليقدمه إلى حـريات الأفـراد على أسـاس من الحريـة . وفى هـــذا المجتمـع الذى لا طبـقات فـيه يصـبح الأدب هو العالم مـاثلاً أمام نفـسه فى حـال من الانتظار للقيم بعمل حـر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحـر الصادر عن جميع الناس ، وسـيكون الأدب ، إذن ، هـو الوعى بـالذات وعيـاً عـقليـاً أو منطقـياً . وبالـكِتاب يسـتطيع أعـضاء هذا المجـتـمع فى كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفـسهم ويرون موقفـهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكم فى أنموذجـها ، وبما أن مجـرد تقديم الصورة هو - بعدُ - طعـمة للتغيـر ، وبما أن العمل الفنى - إذا نُظر إليه فى مجـموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحـاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتـاب يتضمن دعوة ؛ إذن فتمـثيل المجتمع لذاته - على ما وصفنا - هو ، بعدُ ، تجـاوزٌ لتلك الذات . فليس العالَمُ موضع جدال لمجـرد أنه مجـال الاستهـلاك ، بل لأنه مجـال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غيـر التجريدى تركيبـاً للسلبية ، بوصف هذه السلبـية قوة انتـزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصـف هذا المشروع صورة إجـماليـة لنظام مقـبل . ويكون الأدب هو العيـد ، وهو المرآة من

لهب تحرق كل ما ينعكس فيهـا ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهـبـة . ولكن إذا كـان على الأدب أن يتـمكن من الجـمع بين هذين المظهـرين المتكاملين ، فلن يكفى منح الكـاتب الحريـة فى أن يقـول كل شيء . ومعنى هذا - فـيمـا عدا القضـاء على الطبقـات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجدد الـدائم للحدود الموضوعة ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب فى جوهره هو الذاتية لمجتـمع فى ثورة دائمـة . وفى هذا المجتـمع يتجـاوز الأدب التناقض بين القـول والعـمل . حقـاً لن يكون الأدب - فى أية حـال من أحـواله - مسـاوياً للعمل : فغـير صحـيح أن المؤلف يؤثر فى قرائه عـملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضرورى - لكى تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمـهورُ التبعة فى الفصل فـيها فصلاً غيـر مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبى هو الشرط الجوهرى للعمل فى جـماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتـم للأدب بلوغُه حـال الوعى الكامل بنفـسـه فى مجتمع لا طبـقات فيه ولا دكتاتورية ولا جـمود . وسيدرك الأدب - فى هذه الحالة - أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحداهما للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجـماعة . وكذلك شأنه فى الكشف عن ذاتيـة الجماعة

حين يتـرجم نفس الترجـمة مطالبَ الفـرد . وسيـدرك الأدب كذلك أن وظيفته هى التـعبير عما هو عالمىّ عـينى إلى من هم فى العالم العينى . وغايته التوجه فى دعوته إلى حرية الناس ليـحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومـفهوم طبعاً أننا نقصـد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن الممكن إدراك هـذا المجـتمع ذهناً ، ولكننا لا نملك أيـة وسيلة لتـحقيـقـه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التى تتـجلى فيـها فكـرة الأدب فى كمـاله وصفـائه . ولا شك أن هذه الأحوال غير محقـقة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الـدراسة لمنطـق الأدب إلى أن نسـتشف جوهر مـا يُكتبُ من النثر ، فربما نسـتطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلـة الباقية أمامنا : ما مـوقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهـوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات على الفصل الثالث

[١] يقول « إيتامبل » : « سعداءُ مَنْ يموتون من الكتّاب في سبيل شيء من الأشياء » (جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعمائة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكي المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال » ، هو الكشف المروع الذي حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة « جول فاليس » ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذي ظل في صراع مع حسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفوقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون [١] بونابرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

---

(١) هو نابليون الثالث الذي انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه امبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

[٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوبير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرىء أن يراجعها فى رسائل فلوبير :

« النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلا فرنسا بليدة حمقاء . كل شىء يجرى بين اتجاهين : نفخ الله من روحه فى مريم ، وقصاع العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو فى إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنسانى » (٨ من سبتمبر ١٨٧١) .

« أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبى كرواسيه [١] . . . » (١٨٧١) .

« ليس عندى من حقد على ثوار « الكومون » [٢] ، ذلك أنى لا أحقد على الكلاب المسعورة » (كرواسيه فى يوم الخميس ، ١٨٧١) .

«أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه فى ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

---

(١) Croisset مسكن فلوبير ، على السين ، قريباً من روان .

(٢) انظر هامش ص٢٠٥ .

« أما « الكومون » الذى هو فى دور الحشرجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى » .

« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا) أى تمجيد الغفران على حساب العدالة ، وجحودَ الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .

« ثورة « الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . » .

« الشعب قاصر أبداً ، وسيظل دائماً فى آخر مرتبة ، لأنه الشىء المعدود غير المحدود من الدهماء » .

« ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليتريه » (١) يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن فى أرستقراطية مشروعة ، وأعنى بذلك حكم أغلبية تقوم على شىء آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

---

(١) Emile Littré (١٨٠١-١٨٨١) فيلسوف من أصحاب الفلسفة الوضعية الغالبة على ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .

« أتعتقد انا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتّاب ، بدلاً من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة فى تنوير الطبقات الدنيا ... » (كرواسيه فى يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] فى قصة « الشيطان الأعرج (١) » يضفى مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده من كِتاب « الأخلاق » تأليف لابروبير (٢) ، ثم من حِكم روشفوكو (٣) ، أى يربط بين الأفكار والحكم التى أفادها بخيط دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى مَن كتبها ، فيصير بها ممثلاً وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة

---

(١) Le Diable Boiteux قصة الفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسموديه ، أو الشيطان ، يلقب « الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قمقم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو . ولكى يرد الجميل لمن حرره ، رفع له سقوف المنازل فى مدريد ، ليريه ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى فيما يحكى من مناظر . والخيط القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مغامرات مختلفة . ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصال الجميلة « سيرافينا » .

(٢) انظر هامش ص١٥٥-١٥٦ .

(٣) انظر هامش ص ١٦٠ .

نفسها ، فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجترها الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التى ترجع إلى ماض قريب) وحكايتها التى تحققت ، فيما بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيرياليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب **موباسان** قصته التى عنوانها « **الهورلا** » [(١)] - وفيها يتحدث عن الجنون الذى يتهدده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ،

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص الفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة « هورلا » هى أول قصة فى تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً فى حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس . وله طرقه الخاصة فى الفهم والإقناع ، وهى لا تخضع لمنطق الناس . ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاصّ اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعى فى أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً : فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتّاب إلى الأسلوب المسرحى ، مما يجده المرء عند الكتّاب ، أمثال جيب [١] ، ولافدان [٢] ، وأبيل [٣] إرمان . . . فتكتب القصة فى حوار ؛ وإيماءاتُ الأشخاص وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلى سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن فى حوالى عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التخلى عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين - إلى حد ما - أنها لم تأت بحل

(١) Gyp اسم مستعار لمارى أنطوانيت دى ريكيتى دى ميرابو (١٨٥٠-١٩٣٢) كاتبة من كتّاب القصص التى تصف شئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذى لا يخلو من روح الفكاهة .

(٢) Henri Lavedan (١٨٥٩-١٩٤٠) مؤلف مسرحى ، له ملاه يسخر فيها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمنها مسائل خلقية واجتماعية .

(٣) Abel Hermant (١٨٦٢-١٩٥٠) من كتّاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعية . وفى قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً .

للمسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على فقر الوسائل فى الفن الذى يمارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل فى وعى شخصياته ، ومن إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، فى أسلوب وطرق مطبعية تُستخدم عادة للارشاد فى الإخراج المسرحى . وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطاع التجديد فى القصة بكتابتها فى صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدِّية هى إدخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) فى فرنسا على طريقة شنتزلر [١] (ولا أتحدث عن طريقة « جويس » [٢] ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام

---

(١) Arthur Schintzler كاتب ألمانى ولد عام ١٨٦٢ ، يصور فى مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة ، لا تعبأ بسوى الحاضر ، وهى مجنونة بمباهج الوجود ، قلما يعروها الحزن ، فيها أثرة وخفة . ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢-١٩٤١) كاتب أيرلندى مشهور ، خاصة ، بقصته التى

العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العـلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفهـا كلمة ، فيجب تقديمها للقـارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحـياة النفسية فى الصمت . ومـعلوم مصيـر النجوى البـاطنة ، فمنذ استـحالت إلى خطابة ، أى إلى نقل شعرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء ، صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فـهـو لا يمكن أن يـكون صـادقاً لإفراطـه فـى المثاليـة ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه فى الواقعية ، فهو تتـويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوزٌ للقـواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحـيتين : ناحية الموضوعـية وناحية البلاغة . ولكن كـان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبديهى أن كاتب الـقصة اليـوم يظل يكتب بصيـغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغـيير زمن الفعل ، ولكن بقلـب القواعد الفنية للحكـاية ، وهى التى يُتوصل بها إلى جـعل القارئ معـاصراً لأحداث القصة .

رقم الإيداع ٢٠٠٠/١٠٦٨٩
I.S.B.N 977-01-6796-7



هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» .. ومنذ سنوات طوال لم يلتف الناس حول مشروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبنا لهذا المطلب الجماهيرى العزيز إيمانًا منا بأهمية الكتاب: وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها: فى إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى الكتاب مصدرًا هامًا وخالدًا للثقافة فى زمن الإبهارات التكنولوجية المعاصرة.. وها نحن نحتفل ببدء العام السابع من عُمر هذه المكتبة التى أصدرت (١٧٠٠) عنوانًا فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة» تحتضنها الأسرة المصرية فى عيونها وعقولها زادًا وتراثًا لايبلى من أجل حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك

٢٠٠ قرش

مكتبة الأسرة 2000
مهرجان القراءة للجميع

مهرجان القراءة للجميع
للطفل - للشاب - للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة